

صخب المؤنث

نحو نسوية إبداعية

أم الزين بنشيخة المسكيني

صخب المؤنث

نحو نسوية إبداعية

تأليف
أم الزين بنشيخة المسكيني



صخب المؤنث

أم الزين بنشيخة المسكيني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٢١٧ ١

صدر هذا الكتاب عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

الإهداء	٧
مفاتيح	٩
توطئة	١١
القسم الأول: مفاهيم في لغة المؤنث	٢١
١- خرائط نسوية	٢٣
٢- الفضاء العمومي مؤنثًا	٢٩
٣- اللغة والجنوسة	٣٩
٤- المقدَّس في لغة المؤنث	٤٧
٥- هل الإرهاب النسائي مواصَلة لتاريخ العنف على النساء ... بطرق أخرى؟	٥٣
٦- أنا أيضًا: صخب رقمي أم ثورة جنسية؟	٥٩
٧- الجندر والسلطة	٦٩
٨- حينما تتفلسف المرأة العربية	٨١
القسم الثاني: تشكيليات في صيغة المؤنث	٨٩
١- سياسات كاريكاتورية بقلم مؤنث من خلال رسومات سارة قائد	٩١
٢- الأرض في جسد المؤنث من خلال أعمال منى حاطوم	١٠٥
٣- أفريقيا-أرجوحة العالم	١١٧
٤- الجسد المؤنث بما هو كينونة هجينة من خلال أعمال الفنانة الإفريقية Wangenchi Mutu	١٣١
٥- الفنُّ والصمت في تحرير المؤنث من خلال لوحات ألفة جمعة	١٣٩

خاتمة عامة	١٥٣
المراجع	١٥٥

الإهداء

إلى أمِّي
التي جعلت العالم مُمكنًا في يدي.

مفاتيح

«المرأة ليست لعبةَ الرجل.»

رفاعة الطهطاوي (١٨٣٤م)

«المرأة أمُّ الإنسان … فإذا كنَّا نحتقر المرأة … فإنَّما ذلك صورةٌ من احتقارنا لأنفسنا.»

الطاهر الحدَّاد، امرأتنا في الشريعة والمجتمع
(تونس، ١٩٣٠م)

«سيكون القرن القادم أنثويًّا في السرَّاء والضرَّاء.»

جوليا كريستيفا، العبقرية الأنثوية (١٩٩٩م)

توطئة

صخب المؤنث ومعارك النحو العربي

«الأنثى: خلاف الذكر من كل شيء.»

ابن منظور، لسان العرب المحيط

﴿إِنْ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ إِلَّا إِنَاثًا ...﴾

سورة النساء، الآية ١١٧

يُقال الصخب في لسان العرب على معان عدَّة تقترن في مُجملها بالصياح والجلبة وشدَّة الصوت واختلاطه. ويُقال عن الرجل إنَّه «صخَّاب وصخبان»، وعن الأنثى «صخِبة وصخَّابة وصخوب»، كما يُقال الصخب على صوت الضفادع في الغُدران إذ هي تصطخِب، ويُقال «اصطخَب القوم وتصاخبوا إذا تصايحوا وتضاربوا»، ويقال «عينٌ صَخبة أي مصطفِقة عند الجيَشان. كما يُقال الصخب أيضًا على الطير؛ حيث توصف أصواتها بالاصطخاب في معنى اختلاط الصوت، ويقال على نهيق الحمير؛ بحيث يُقال «حمار صخب الشوارب: يردِّد نهاقه في شواربه.» وفي لسان العرب أيضًا يقال الصخب على الصوت الطروب.

انطلاقًا من تصفُّح معاني لفظ «الصخب» كما هو ملقًى على قارعة معجم لغة الضاد، بوسعنا أن نرسم العالم الذي تسكنه هذه اللغة موزَّعًا على أمكنة سيميوطيقية متعدِّدة

نوجِزها في الخريطة التالية: أولًا: الصخب صوت، وهو في ذلك يتميَّز عن الكلمة بوصفها أساس كلِّ خطاب لغويٍّ. وهذا الصوت يتميَّز عن أيِّ صوت آخر بصخبه أي بشدَّته وحدَّته واختلاطه؛ بحيث لا يمكن أن نفهم منه أيَّ معنى أو أيَّ حقيقة واضحة. وهذا الصخب هو إذَن جلبة وصياح وجيَشان يصل إلى حدِّ تبادُل الضرب. فهو إذَن لفظٌ محمول على العنف والخروج عن طَور الخطاب والعقل؛ حيث يكون الصخب إذَن صِنو الغضب وصِنو الصراخ وصِنو الأصوات المقموعة؛ فإذا هاجت وجاشت أفعمت وفاضت وشوَّشت وبعثرت منطق الخطاب والقِيم السائدة.

ثانيًا: وفي الصخب يتمُّ التمييز بين «الرجل» فيقال «الصخَّاب والصخبان»، و«الأنثى» «الصخِبة والصخَّابة والصخوب»، والمثير ها هنا أي في مادَّة «صخب»، كما هي ملفوظة في لسان العرب، هو الإشارة إلى الذكر بلفظ «الرجل» وإلى «المرأة» بلفظ «الأنثى» ... بما في عبارة الأنثى من التحقير الاجتماعي، بوصف الأنثى تُقال على الحيوان أيضًا وليست صفة خاصَّة بأنثى البشر فقط.

ثالثًا: يُقال الصخب على الماء في عين الماء أي على الصوت الذي يصدر عن جيَشان الماء وتلاطم أمواجه؛ فالصخب هنا علامة على امتلاء العين إلى حدِّ الفيضان بعد مطر غزير أو هَطيل. وهنا يكتسي «الصخب» معاني مزدوجة من جهة هي موجبة تحيل على الحياة في عنفوانها وزخمها وكثافتها وكرمها وامتلائها وفيضها المفعم. ومن جهة أخرى هي سالبة لأنَّ الماء متبدِّل متغيِّر انفعاليٌّ مزاجيٌّ لا يثبُت على حال، كصورة الأنثى في المخيال العربي القديم.

رابعًا: يقترن الصخب بأصوات الحيوان وليس خاصَّة من خصائص صوت البشر حين يتعلَّق الأمر بصوت الضفادع أو الطيور أو الحمير بما هي أمارات عالم صاخب تعتمل فيه أصوات مختلطة ومشوَّشة وعنيفة وغاضبة، وهي علامات رمزية على حرمان الأصوات الصاخبة من دائرة الخطاب مثلما رسم له النحو الذكوري قواعده وانسجامه الخاص.

حين يعلو الصخب فوق عقل اللغة بكلامها المنحوت وألفاظها المنمَّقة واستعاراتها المستقرَّة، يعلم عالمُ الأنثى في لغة الضاد يؤثثه صوت الماء المُفعوعم والمنبعق والمتلاطمة أمواجه، وصوت الضفادع ضاجَّة في الغدران، وأصوات الطيور الهاربة إلى سماء أخرى، وصوت الحمير ينهق في وحشة الأمكنة ... كذا يظهر المؤنَّث صاخبًا يحمل غضبه إلى ضفَّة الصوت كلَّما تمَّ منعه من الوصول إلى الكلام. نعم، ذاك هو الفرق بين الكلام والصوت. فالصخب هو صوت تمَّ منعه من الوصول إلى الخطاب؛ فطفق يبحث لنفسه عن أمكنة مغايرة للعبور وَجدت في الفنون بأشكالها أُفقها الخاص ... فكان الحكي الشفاهِي مع

شهرزاد ومجالس الشعر والأدب والغناء في الفضاء العربي منذ الجاهلية إلى حدود نهاية القرن الثالث للهجرة مع أسماء تمَّ طمسها وتغييت أصواتهنَّ من قبيل سكينة بنت الحسين، وأسماء بنت المهدي، وعائشة بنت طلحة، وليلى الأخيلية[١].

للمؤنث صخبه الخاص لمواجهة سلطة الكلام المذكَّر، على تنضيد المكان الذي يتمُّ تخصيصه له في النحو بوصفه «خلاف الذكر من كلِّ شيء»، أي كما لو كان السلب المحض للمذكَّر فقط. هكذا يتمُّ إذَن بداية من اللفظ، بما هو الدرجة الصفر من انبثاقة المعاني، تعريف المؤنَّث على نحو سلبي بالنسبة إلى المذكَّر. فالأنثى لا تعرَّف إلَّا انطلاقًا من الذكر، ولا يتمُّ تعريفها بوصفها كيانًا لغويًّا مستقلًّا. والمثير في تعريف «الأنثى» في لسان العرب هو مماثلة جمعها النحوي بجمع الحمير. بحيث نقرأ في المادة الخاصة بأَنَثَ والأنثى ما يلي: «والجمع إناث وأُنُث: جمع إناث كحمار وحُمُر.» أيُّ مثالٍ مثير للسخرية من المؤنث يورده لسان العرب للتدليل على سلطة النحو الذكوري ومكره عبر ترتيب جمع الإناث مع جمع الحمير؟ وأكثر من ذلك ومن جهة أخرى يتمُّ الربط بين الإناث والموات من الحجر والخشب والشجر، وذلك في معنًى دقيق يتمُّ فيه الإحالة على الآلهة المؤنثة في المخيال العربي بوصفها حجرًا، وتتمُّ إذَن معاقبة المؤنَّث على خلفية نوع من المعركة الإسلامية ضدَّ التوثين، وضدَّ اللات والعزَّى كرمز للآلهة الوثنية المؤنثة في المخيال العربي القديم.

في هذا الاستقصاء اللغوي السريع عيِّنة بيِّنة على سلطة النحو الذكوري على المنظومة الرمزية الخاصة بمكانة المرأة في لغة الضاد في العصور الكلاسيكية، ولا أحد يُمكنه إنكار هذه السلطة. في هذا السياق يَكتب فتحي المسكيني في نصٍّ له منشور على النات سنة ٢٠١٧م: «أنَّ النحو قد بلغ شوطًا مُربِكًا في رسم خطٍّ هُووي بين الذكور والإناث.» وتبعًا لهذه النتيجة سيكون السؤال الخطير حينئذ بعبارات المسكيني هو التالي: «هل يمكن فعلًا تحرير اللغة العربية من طابعها الذكوري؟»[٢]

لكنَّ المؤنَّث في لغة العرب يتمتَّع من جهة أخرى بمكانة رمزيَّة مغايرة، تجد في جملة ابن عربي الشهيرة: «وكلُّ مكان لا يؤنَّث لا يعوَّل عليه.» عبارتها القصوى. ولقد تمَّ إنجاز العديد من البحوث في مجال النسوية العربية تحت هذه الراية الاستكشافية. وذلك عبر

[١] د. هاجر حرَّاثي، حفريات في أدب النساء وأخبارهنَّ، تونس، دار زينب للنشر، ٢٠٢٢م، ص٩٦.

[٢] فتحي المسكيني، «المرأة والنساء في ضوء دراسات الجندر أو العرب والبحث عن الأنثى المفقودة»، بحث على النات بتاريخ نوفمبر ٢٠١٧م.

«حفريات في أدب النساء وأخبارهنَّ»[٣] يتمُّ من خلالها الكشف عن مجالس النساء وسلطة المؤنَّث في تأثيث المجال الأدبي والشعري والموسيقي وتحويل الصخب إلى أدب وشعر وغناء. لقد مثَّل أدب الحكي النسائي في هذا السياق، كما دشَّنته شخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة تعبيرًا نموذجيًّا على قدرة هذا الصخب المؤنث على الوصول إلى حيِّز الكلام، وجعل أصوات النساء المقموعة طيلة قرونٍ من الزمن تطفو على سطح الخطاب الذي نضَّدته مكنة الهيمنة البطريكية.[٤]

كيف تتمُّ كتابة المؤنَّث؟ وهل ثَمة جنس للكتابة غير جنسها الأدبي؟ ربَّما لم تَعُد هذه الأسئلة مغرية لأحد في هذه الأيَّام التي صار علينا فيها أن نبحث عن أسئلة جديدة تناسب شكل العالم الذي ينحدر في هاوية لا جنس لها. لا أحد يكتب في أوطاننا التي تحوَّلت إلى تضاريس لنشر البؤس المعولَم بأشكاله، فرحًا بالتعبير عن ذاته بما هو ذكر أو بما هو أنثى. وإن كان لا بدَّ علينا أن ننخرط مرة أخرى في السؤال عن علاقة المؤنَّث بالثقافة فربَّما غيَّرنا طريقة التساؤل نحو الجهة الأكثر ضررًا والأكثر خطرًا: ماذا لو أنك لا تسمع من صخب المؤنَّث غير ضجيج النساء الذي يسكنه الرجال أيضًا؟ لكن في حين يسكن الصخب صمته جيدًا؛ فإن الضجيج لا يُفكِّر وسيكون عليك حينئذٍ أن تختار بين ضجيجٍ يكرِّر صدى الوعي التعيس، وبين أن تنتظر على عتبات المؤنَّث وُعودًا جديدة. وبين هذا وذاك ستُمضي وقتًا طويلًا أشبه بدهرٍ من الأسئلة المستحيلة. كيف نكتب صخب المؤنَّث؟ بأيِّ لغة وبأيِّ ضمير مستتر أو بأيِّ عقلٍ نكشف عن الأنثى من وراء حجاب؟ ومَن يكون هذا المؤنَّث: مؤسَّسة أم شخصًا، ذكرًا أم أنثى؟ جنسًا بيولوجيًّا أم جنسًا أدبيًّا؟ كينونة أنطولوجيَّة أم استعارة لغويَّة؟ رُبَّ أسئلة لا تَعِد بغير الهروب نحو مسلكٍ آخر. كيف نتحرَّر من أثقالنا الماضية حول أنفسنا كي نحلِّق في مؤنَّثٍ أجمل؟ وقد لا يكون صخب المؤنَّث أنثى فقط؛ لأنَّ المذكَّر أيضًا يُقحِم نفسه هنا وهناك متلصِّصًا متربِّصًا متعثِّرًا في صورته عنَّا، نحن اللاتي يكتبن خارج حدود الذكر والأنثى. لا جنس للكتابة غير الأدب، ولا جنس للثقافة غير الإبداع، ولا جنس للإبداع غير الحرية.

---

[٣] د. هاجر حرَّاثي، مرجع مذكور سابقًا.

[٤] د. جليلة الطريطر، مرائي النساء، دراسات في كتابات الذات النسائية العربية، تونس، الدار التونسية للكتاب، ٢٠٢١م.

يتعلَّق الأمر بصراع النسويَّات حول كتابة تاريخ المؤنَّث بين أطروحتين متناقضتين؛ تذهب الأولى إلى ضرورة التمسُّك بالاختلاف الجنسي بوصفه اختلافًا أنطولوجيًّا، وإثبات المؤنَّث لكينونته دون انصهار في كينونة المذكَّر أو حاجة إلى المساواة معه كما لو كان هو مقياس الإنسانية. وقد تمَّ تأسيس هذه الأطروحة خاصَّة مع الفيلسوفة الفرنسية لوس إيريغاراي وفرجينيا وُولف وجوليا كريستيفا التي دافعت عن «العبقرية الأنثوية». وفي هذا السياق تَعتبر نوال السعداوي أنَّ الأنثى هي الأصل، وذلك لأنَّها «بالطبيعة أصل الحياة.»[٥] أمَّا الثانية فهي التي تدحض مقولة الأنثى وترفض الحديث عن كتابة أنثوية معتبرة أنَّ فضاء الكتابة هو فضاء حريَّة فيما أبعد من ثنائية المذكَّر والمؤنَّث، وهو ما نجده بخاصَّة في أعمال الروائية والفيلسوفة الفرنسية مونيك فيتيغ.

وعليه فإنَّ «صخب المؤنَّث» مسكونٌ بكل النظريات والنضالات النسوية منذ قرنين من الزمن. نظريَّات تقاطعت على جسد المرأة وتحت أقلامها وفي ثنايا صوتها ودمدماتها المكتومة أحيانًا. فتارة نطالب بالمساواة مع الرجل باعتبار «المرأة رجلًا كالآخرين» (سيمون دي بوفوار) مفترضين بذلك أنَّ الرجل قد وقع إنصافه ومساواته مع الرجل الآخر في طبقة اجتماعية أخرى أو في بلاد أخرى. وطورًا يقع الدفاع عن الاختلاف الجنسي أو ثنائية الكينونة حالمين بأن تكون «المرأة هي مستقبل الرجل» (لوس إيريغاري). أخيرًا ذهبت الأبحاث النسوية إلى اعتبار المرأة والرجل جندرًا أو نوعًا اجتماعيًّا يبنيه المجتمع بصرف النظر عن الجنس البيولوجي (جوديث بتلر). لكنَّ كل هذه النظريات حول المؤنَّث تجري مراجعتها اليوم، بل قد يصل الأمر أيضًا إلى حدِّ الإعلان عن نهاية النسوية.[٦] ويبدو أنَّ مطلب المساواة نفسه إنما صار إلى نوع من التسوية الليبرالية في سياق ضرب من السجال الديمقراطي في عصر صار فيه العالم سوقًا كبيرة لبيع كلِّ شيء بما في ذلك الأمل في المستقبل ... وفي هذا السياق تكتب فرجينيا وُولف ما يلي: «ما الذي تريده منَّا النسوية الحديثة الأكثر خطورة من البلشفيَّة؟ إنها بادِّعائها تحقيق المساواة مع الرجل في كلِّ الميادين قد ألقت بالمرأة في معركة حامية الوطيس أفقدتها صوابها.»

لم يَعُد صخب المؤنَّث نسويًّا تمامًا. وهو ما يدعونا إلى التفكير فيه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا؛ حيث ينبِّهنا رائد الفلسفة التفكيكية المعاصرة إلى ضرورة تفكيك هذه الرابطة

---

[٥] نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، (١٩٧٤م)، المملكة المتَّحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.

[٦] Gisèle Halimi, Fini le féminisme, Gallimard, 1984.

بين النِّسوية وما هي بصدد النضال ضدَّه؛ فنحن لا زلنا نفكِّر دومًا في إطار السلطة البطريركية والمركزية الذكورية. فالقُوى التي تظنُّ النسويَّات أنَّهن قد انفصلن عنها لا تزال ثاوية داخل خطاباتهن. ثَمة إذَن نوعٌ من الالتباس بل والتواطؤ بين ما نناضل ضدَّه وشكل المستقبل الذي سيُعيد كتابة تاريخنا. ما نحتاج إليه هو فقط النضال في اتجاهات مغايرة والتحرُّر من الثنائي التقليدي مؤنَّث-مذكَّر، وعليه ربَّما ينبغي علينا التحلِّي بضرب من النسبيَّة والريبيَّة الفلسفيَّة العليا ضدَّ ما يسمِّيه دريدا «النسويَّة الرجعيَّة» أي ضدَّ كلِّ أشكال الجنسانية التقليدية وهو ما تقترحه علينا أيضًا جوديث بتلر في كتابها «قلق الجندر». وربَّما ليس ثَمة من جنسانية نهائية، وعليه لا مجال أيضًا لتجنيس الإبداع بعامة.

إنَّ التفكير في المؤنَّث تحت مقولة النساء صار مثيرًا للريبة؛ فقد أثبتت الأبحاث الحالية في هذا المجال أنَّ مقولة النساء هي مقولة عامة ولا يمكنها الإيفاء بالاختلافات بين النساء أنفسهن، من حيث طبقاتهن الاجتماعية ومهنهن وثقافاتهن. فالمرأة الكادحة الواقفة في عمق الحقول لا تنشغل بالضجيج النسوي ولا تصلها حذلقات الصالونات الأكاديمية، ولا تهتمُّ باستراتيجيات كتابة المؤنَّث؛ لأن عالمها يقف في حدود رغيف يومها. أمَّا بالنسبة إلى مقولة الرجل الذي تناضل المرأة ضدَّ هيمنته الذكورية، فهو في غالب الأحيان مقهور هو الآخر اجتماعيًّا أو سياسيًّا أو نفسيًّا أو ثقافيًّا بوصفه ينتمي إلى «جنوب الحداثة» ويعاني من «جرح كولونيالي». وبالتالي ينبغي تغيير عنوان نضالاتنا: نحن مهدَّدون بنظام عالمي قائم على الهيمنة والفظاعة على الجميع وليس على هيمنة الذكور على الإناث فقط.

إنَّ صخب المؤنَّث لم يَعُد قابلًا للكتابة تحت نفوذ العلامة ولا الجنس ولا الرمز الميثولوجي. لأننا لم نَعُد قادرين على توصيف هذا الأمر في لغة «الرجل والمرأة»، بل صار لزامًا أن نغيِّر اتجاه أسئلتنا في شأن الهويَّات والذاتيَّات بعامَّة. ثَمة سياسة كبرى لمسألة المؤنَّث والمذكَّر تقتضي الاهتداء بالأنطولوجيا الثورية للفيلسوف الفرنسي دولوز بمعيَّة فيلكس غاتاري حول «صيرورة-المرأة».[٧] فالمرأة هنا هي صيرورة وليست كينونة كذلك الرجل. وهنا ينصح دولوز أيضًا بالتحلِّي بما يسمِّيه «الريبيَّة العليا» أي عدم اليقين تجاه سياسات الهويَّة مهما كانت: ذلك أنَّ في كلِّ يقين ثَمة خطوط فاشية تهدِّدنا بالسقوط فيها. وضدَّ كل أشكال الكوجيطو من أوديب إلى «الغير الراديكالي» يقترح دولوز علينا فلسفة

---

[٧] Gilles Deleuze, Felix Guattari, Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux, Paris, Les éditions Minuit, pp. 284–380.

الصيرورات. نحن لسنا هُويَّات بل نحن صيرورات. نحن دومًا ما نصير وليس ما كُنَّا أو ما نكون. وعليه؛ لا تقُل أنا رجل أو أنا امرأة، بل قل أنا صيرورة؛ أي أنا خطٌّ إبداع لأنماط حياتية مغايرة. نحن لا نكتب لأنَّنا مؤنَّث أو مذكَّر إنَّما نكتب دومًا من أجل الحياة، ومن أجل أن تكون ثَمة حياة ضدَّ كل المدمنين على قِيم الموت. وهنا علينا التشديد على أهميَّة هذا الخطِّ الفلسفي في الدفع بالمسألة النسوية في اتجاه مغاير؛ لذلك فإنَّ هذه الفلسفة يقع اليوم استثمارها بشكل كثيف خاصَّة مع النسوية الأسترالية من أصل إيطالي روزي برايدوتي[٨] التي تشتغل في أفق ما تسمِّيه فلسفة ما بعد نسوية وما بعد إنسانوية، على ما تسمِّيه «النسويَّة المترحِّلة». وتَعتبر أن استبدال الهويَّة الجنسية بهويَّة اجتماعية على طريقة مفهوم الجندر إنما هو موقف دغمائيٌّ فقدَ نجاعته السياسية، وبالتالي إن أردنا تحرير المؤنَّث من الضجيج النسوي؛ فعلينا أن نُعيد إليه صخبه الإبداعي وقدرته على الصيرورة وعلى اختراع أشكال جديدة من الحياة.

في نفس السياق يكتب الفيلسوف الفرنسي رائد التفكيكية جاك دريدا في نصٍّ جميل له ما يلي: «كنت أودُّ أن أومن بتعدُّد الأصوات الموسومة جنسيًّا. كنت أودُّ أن أومن بالجماهير هذا العدد غير المحدَّد من الأصوات المختلطة. هذا المتحوِّل من العلاقات الجنسية غير المحدَّدة الهويَّة التي يمكن أن يحملها لحنُه الراقص، أن يجزِّئ وأن يضاعف جسد كل فرد سواء كان مصنَّفًا كـ «رجل» أو كـ «امرأة» وفقًا لمحكَّات الاستعمال.»[٩] نعم، لا يمكن تجنيس الإبداع ولا نسبه إلى جنس الذكر أو الأنثى. ذاك ترف ميتافيزيقي لم يَعُد من حقِّنا ادِّعاؤه في عالم تحارب فيه الإمبريالية المتوحِّشة كل شكل من الإبداع وكلَّ اختراع لإمكانية المستقبل بيننا. نعم نحن أيضًا نودُّ مع دريدا أن نسمع صوت الجماهير الحرة وهي تصدح عاليًا بصرف النظر عن جنسها ضدَّ كل أشكال الفتك بالحياة على كوكبنا. كفانا مشاعر ارتكاسية وانفصامية ولنحدِّق معًا بكل ما تَعِد به عيون أطفالنا من الأغنيات الجماعية نحو مستقبل أجمل تكون فيه الحياة أكثر احتمالًا في عصر خفَّة الكائن التي لا تُحتمل.

ما نراهن عليه في هذا الكتاب هو المساهمة في إثراء الدراسات النسوية في لغة الضاد، وذلك من جهة الجدل حول «المؤنَّث والمذكَّر» الذي لا يزال يتمتَّع في ثقافتنا براهنيَّةٍ قصوى.

---

[٨] Rosi Braidotti, Nomadic Subject, 1994.

[٩] انظر: نيكول فرمان، إليزابيث غروس، ثنائية الكينونة، (النسوية والاختلاف الجنسي)، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٩م، ص١٢٨.

ففي حين تحوَّلت الثقافة الغربية والأمريكيَّة من قضيَّة المساواة بين الجنسين إلى قضيَّة المساواة بين الجنادر؛ فإنَّ الثقافة العربية الاسلامية لا تزال على عتبة التمييز الجندريِّ ضدَّ النساء، ولا تزال النساء في التمثُّلات الرمزية في مرتبة دونيَّة بالنسبة للرجال، ولا يزال المؤنَّث يحتاج إلى ترجمة صخبه المكتوم والمقموع إلى خطاب مناهض لسياسات الهوية الجنسية القائمة على النظام الأبوي. لا تزال النضالات النسويَّة في أوطاننا حاجة حيوية وأنطولوجيَّة عميقة؛ لذلك نحن نطمح إلى تطوير شكل مغاير من النسوية لا يقف في مستوى التصوُّر الحقوقي والقانوني لحقوق المرأة، بل يسعى إلى تطوير ما نسمِّيه «نسويَّة إبداعية» تتَّخذ من الفنون بأشكالها مساحة لاختراع «المرأة» كنموذج رمزيٍّ إيجابي وكاقتدار على تشكيل قيم ومنظومات جمالية وإتيقية مغايرة. النسويَّة الإبداعية هي تحديدًا ورشة فلسفية لاختبار شكل مغاير من النسويَّة تراهن على الدفع بالخطاب النسوي أولًا فيما أبعد من النسويَّة الحقوقية الليبيرالية التي ترعى حقوق الأفراد كرأسمال رمزي لإعادة إنتاج النظام الرأسمالي بكل توحُّش أنطولوجيا البضاعة المطلقة. وثانيًا فيما أبعد من النسوية الراديكاليَّة التي تنكر على المؤنَّث خصوصيَّته وتدفع نحو فضاء ما بعدَ نسوي للمساواة بين الجنادر.

هذا الكتاب ترحالٌ في طيَّات خرائط وأسئلة ومفاهيم ونظريات خاصَّة بمجال الدراسات النسوية؛ وذلك بهدف الإجابة عن الإشكاليات التالية: كيف تمَّ تحويل المؤنَّث من معارك النحو إلى معارك الفضاء العمومي؟ وأيَّة خرائط يمكن رسمها لنضالات الفيلسوفات والمبدعات النسويَّات ضدَّ المنظومات الرمزيَّة التي تحوَّلت إلى سلطة للتحكُّم بأجساد النساء وعقولهن؟ وكيف يمكن تحرير المؤنَّث بالفنِّ من سلطة الهيمنة البطريكية؟ هل يمكن تحرير النساء من «نسوية غوغائية» تحوُّلهن إلى كتلة واحدة من أجل «نسويَّات إبداعية» تؤمن بقدرة المؤنَّث على اختراع أشكال جديدة من الحياة قابلة للتحمُّل وواعدة بمستقبل ممكن؟ ولمعالجة هذه الأسئلة تتوزَّع خطَّة هذا الكتاب على قسمين: الأول نظريٌّ وإشكالي، وفيه تدرَّجنا من الخريطة الطوبوغرافيَّة إلى نظريات نسائية لتنضيد أمكنة مغايرة للتفكير بالهويات الجنسية، عبر أسئلة حول كتابة المؤنَّث وتاريخ العنف على النساء وأشكال التحكُّم بأجسادهن وصولًا إلى واقعة الإرهاب النسائي ... وانتهاءً عند حدود التفكير بثنائية الجنسانية الغيرية على ضوء كتاب قلق الجندر الذي بعثر كلَّ خرائط النسوية في اتِّجاه تخريب الهويات الجاهزة. أما القسم الثاني فهو قسم تطبيقي يراهن على تحرير المؤنث من صخب المعركة ضدَّ المذكر، وذلك عبر تجارب إبداعية تشكيلية ترسم فيها نساء مبدعات سرديَّات مغايرة من أجل عالم تتعايش فيه كلُّ الأجناس في سلام. وقد اخترنا

الاشتغال على تجارب تشكيلية لرسَّامات عربيَّات وأفريقيَّات إنصافًا لهنَّ في معنيين؛ أولًا: في معنًى جندريٍّ رأسًا؛ لأنَّ تاريخ الرسَّامات لم يُكتَب بعدُ؛ بحيث يتواصل تهميش النساء الرسَّامات في العالم بعامَّة وفي ثقافتنا العربية بخاصَّة. ثانيًا: يتعلق الأمر بالاشتغال على مقاربة جمالية ديكولونيالية نطمح فيها إلى جلب الإبداع النسوي غير الغربي إلى حيِّز الخطاب الجمالي المعاصر من منظور منح الكلمة لسكَّان «جنوب الحداثة» على حدِّ عبارة لوالتر منيولو أحد المنظِّرين للفكر الديكولونيالي؛ بحيث يكون الرهان البعيد هو التدرُّب على العناية بحدائقنا الإبداعية من أجل اختراع نماذج جمالية محلِّية تجعلنا معاصرين لأنفسنا كإمكانية لمستقبل أجمل.

القسم الأول

مفاهيم في لغة المؤنث

«هي لا تولد أنثى، بل تصير كذلك.»

سيمون دي بوفوار، الجنس الثاني

«كل نظرية عن «الذات» سوف تكون دومًا مناسبة للمذكَّر.»

لوس إيريغاراي، مرآة، المرأة الأخرى

«إن فكرة الأنثى لم تَعُد مستقرة.»

جوديث بتلر، قلق الجندر

«ماذا نعني حين نقول «امرأة»؟»

نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل

الفصل الأول

خرائط نسوية

«إن الجندر يبدو أمرًا ينتمي في المقام الأول إلى الفلسفة.»

مونيك فيتتيغ

«إن تاريخ النساء أساسي وجوهريٌّ لتحرُّرهن.»

غيردا ليرنر

تُمثِّل الدراسات النسوية منذ سبعينيات القرن الماضي حقلًا معرفيًّا واسع النطاق يهدف إلى إعادة تنضيد سياسات الهوية، وتحرير الجنوسة من هيمنة العقل الذكوري والوصاية البطريكية التي تأسست عليها كلُّ سلطة تَدعي الدين أو اللاهوت غطاءً شرعيًّا مطلقًا لها. وفي هذا الأفق يقع إنتاجُ نمط جديد من المعرفة بالإنسانيات يشتغل على تصور مجتمعي تنويري حقيقي يحترم حرمة الإنسان في جسده وفي عقله وفي عقيدته معًا. ولقد مثَّلت أجيالًا متلاحقة من النزعات النسوية منذ سيمون دي بوفوار[١] (١٩٠٨–١٩٨٦م) إلى لوس إيريغاري[٢] إلى نانسي فرايزر[٣] اليوم في أمريكا نماذج مجتمعية مختلفة هدفها تغيير البنية الرمزية العميقة لتمثل الهويات الجنسية. وذلك ضمن ثلاثة براديغمات: الأول يقوم على

---

١ Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, t.I, T.II, Paris,Folio Essais, 1976.

٢ Luce Irigaray, Speculum, De l’Autre Femme, Paris, Les Editions de Minuit, 1974.

٣ Nancy Frazer, le Féminisme en mouvement, des années 1960 à l’ère néolibérale, Paris, La découverte, 2012.

المساواة بين الجنسين (دي بوفوار)، والثاني يقوم على الاختلاف وثنائية الكينونة (لوس إيري غاري)، والثالث على العدالة بوصفها اعترافًا (نانسي فرايزر).

كيف تعاملت المجتمعات العربية والإسلامية مع هذه النماذج المعرفية النسوية؟ وهل أدرك هذا النوع من التنوير النسوي صياغة موجبة في ديارنا؟ أو أن الأمر يتعلق بمجرد تحرُّرٍ يكاد لا يصل إلى أوطاننا إلا في صورة مجرد قوانين تحتاج إلى اشتغال طويل النفَس على تغيير العقليات وتفكيك البِنى الثقافية والرمزية العميقة التي شرَّعَت منذ زمن طويل لهيمنة اللوغوس الذكوري على النساء؟

بوُسعنا التذكير أولًا بمسارات التحرر النسوي منذ القرن التاسع عشر إلى اليوم وفق اللحظات التالية:

(١) **اللحظة الأولى**: بدأت منذ ١٨٤٨م كأول توقيع لمفهوم النسوية مع الكاتب الفرنسي إسكندر ديماس الابن، وهي فترة دامت إلى حدود الإعلان العالمي عن حقوق الإنسان ١٩٤٨م، الذي يُعلن في بنده الأول عن المساواة التامة بين كل البشر في الحقوق والواجبات. وهنا علينا التذكير بأن أول إعلان عن حقوق المرأة كمواطنة ظهرَ في فرنسا إبان الثورة الفرنسية منذ ١٧٩١م، إضافة إلى أن بعض المفكرين والأدباء من الذكور قد دافعوا بشدة عن حقوق المرأة مثل أوجست كونت الذي تكلم عن «ثورة نسوية» (١٨٥٢م) وأراغون الذي اعتبر أن «المرأة هي مستقبل الإنسان».

(٢) **النسوية الكونية**: التي ظهرت مع كتاب سيمون دي بوفوار «الجنس الثاني» سنة ١٩٤٩م وهي نسوية مُساواتية طالبَت فيها الفيلسوفة الفرنسية دي بوفوار بضرورة إعادة النظر في منزلة المرأة بوصفها «رجلًا كالآخرين» وبوصفها «لا تولَد امرأة بل تصير كذلك»، وذلك في أفق وجودية فلسفية تُعيد إلى المرأة حقَّها في المساواة الوجودية مع الرجل.

(٣) **النسوية الاختلافية**: التي طورتها أعمال لوس إيريغاري القائمة على القول بثنائية الكينونة (١٩٧٤م)، واعتبار الاختلاف الجنسي أمرًا أساسيًّا من أجل مقاومة السياسات الذكورية التي لم تفعل إلى حدِّ الآن غير إنتاج الدمار والمجاعات والحروب والأوبئة، وعليه لقد آن الأوان للمرأة أن تستعيد حقها كجنس مختلف من أجل التأسيس لتحوُّل اجتماعي وأخلاقي وسياسي على مستوى الإنسانية الحالية.

(٤) **النسوية الإسلامية**: التي ظهرت في تسعينيات القرن الماضي مع كتاب نوليفير غول «الحداثة الممنوعة» (١٩٩١م). وتقوم النسوية الإسلامية على نقد القراءة الأبوية والذكورية للشريعة الإسلامية بوصفها قد أسست لاضطهاد النساء وسمحت بالعنف

ضدهن؛ ولذلك فإن هذه القراءة الذكورية للنص القرآني هي ما ينبغي مقاومته والكشف عن مواقع العنف فيه وفتح الباب أمام قراءة نسوية للنصوص الدينية.

(٥) **النسوية ما بعد الكولونيالية**: التي تشتغل ضمن أفق نسوي يؤوِّل علاقات الجنس في أبعادها التاريخية والجغرافية في علاقات بسياسات الاستعمار العالمية، وذلك على أساس ضرب من العلاقة الخطيرة بين السلطة البطريكية والنزعة الاستعمارية. وقد ظهرت هذه النزعة خاصة في العالم الأنغلوساكسوني وجمعت في أفقها مفكرات وأديبات آتيات من بلدان عانت من استعمار الرجل الأبيض، أو من التمييز العنصري. وتنتمي هذه النزعة النسوية إلى الدراسات ما بعد الكولونيالية التي تنسب إلى كتاب إدوارد سعيد عن الاستشراق (١٩٧٨م)، والذي اشتغل فيه على الكشف عن البناء الإيديولوجي الذي أنجزه الغرب للشرق من أجل تبرير سياساته الإمبريالية.

(٦) **الأيكولوجيا النسوية**: التي تُنزل مسألة تحرُّر المرأة ضمن مسار تحرُّر الشعوب من سياسات الاستعمار الإمبريالية من جهة وتحرير الطبيعة مما يهددها من مخاطر أيكولوجية من جهة ثانية. ومن بين النساء اللائي يشتغلن ضمن النسوية الأيكولوجية نذكر ماريا ميس وفاندانا شيفا (منذ ١٩٩٣م). وهو ما نقرؤه ضمن كتاب مشترك بينهما تحت عنوان «الأيكولوجيا النسوية» وهو كتاب يقوم على أطروحة أساسية تقول بأن «النساء والطبيعة والشعوب المستعمرة هي مستعمرات الإنسان الأبيض.»[٤]

(٧) **النسوية الأمريكية المعاصرة**: التي تجد في كتابات الفيلسوفة الأمريكية المعاصرة نانسي فرايزر أحد تمظهُراتها الأساسية. وتشتغل هذه المُنظِّرة النسوية في أفق نظرية اجتماعية نقدية تراهن على تغيير مجتمعي حقيقي، يجد في نقدها للفضاء العمومي الليبرالي الذكوري مقومًا جوهريًّا. وهي تقول في بعض حواراتها (٢٠١٣م) ما يلي: «إنني أعتقد أنه من الضروري إطلاقًا العمل على إمكانية بناء فضاء عمومي بديل لا يكون الفضاء العمومي الرسمي المذكر.»

وفي الحقيقة، بوسعنا أن نصنِّف هذه الأشكال من التحرُّر النسوي في ثلاث خانات:

في الخانة الأولى: نجد أن ما يعطل تحرُّر المرأة هو سلطة الذكر، أي هيمنته على سياسات الحقيقة (الفلسفة والعلم) وعلى معايير المجتمع (القوانين والتشريعات) وعلى حرية

---

[٤] Maria Mies et Vandana Shiva, Ecoféminisme, Paris, L'harmattan, 1998.

الخيال (الإبداع الفني خصوصًا الذي لم يذكر التاريخ حوله غير أسماء ذكورية) ... وبوسعنا أن ننزل صلب هذه الخانة دعاة المساواة (سيمون دي بوفوار) ودعاة الاختلاف الجنسي (لوس إيريغاري)، ودعاة التكامل (النسوية الإسلامية) معًا.

وفي الخانة الثانية: بوسعنا تنزيل الدراسات ما بعد الكولونيالية (بما في ذلك الأيكولوجيا النسوية)؛ حيث إن معوقات التحرُّر التي ينبغي على المرأة مقاومتها إنما هي السياسات الاستعمارية التي ترتب العالم على منطق الهيمنة وحضارة السوق وتصحير الثقافة وتدمير قدرة الإنسان على إبداع طرق مغايرة للحياة.

وفي الخانة الثالثة: يقع اكتشاف مفهوم جديد يزعزع كل الدراسات النسوية تلك التي بقيت بخاصة في مستوى المعركة بين المذكر والمؤنث، هو مفهوم الجندر أو الجنوسة الذي وقعته الفيلسوفة الأمريكية جوديث بتلر؛ وذلك في كتابها المعروف «اضطراب في الجندر» (١٩٨٠م)، ذاك الكتاب الذي زعزع المقولات التقليدية حول الجنس وحول الذكر والأنثى، وحول الرجل والمرأة؛ بحيث وقع التمييز بين الجنس البيولوجي والنوع الاجتماعي الذي يتم بناؤه ثقافيًّا. ويسمح مفهوم الجندر بفهم آليات قمع النساء صلب العلاقات الاجتماعية التي تفصل بين الرجال والنساء. وذلك أن قمع النوع الاجتماعي لا يمكن فصله عن العرق والثقافة والطبقة وعليه تشترك هذه المقاربة الجندرية مع الدراسات الكولونيالية في ضرورة اختراع تجديدات حاسمة في تمثُّلات الغيرية. مع التنبيه إلى أن الطريف لدى بتلر هو نجاعة مفهوم الجندر في إرساء استراتيجية نضالية مغايرة من أجل تحرُّر المرأة بوصفها نوعًا اجتماعيًّا لا بوصفها جنسًا بيولوجيًّا.

(١) ماذا فعلت النسوية العربية؟

لو أردنا رسم خريطة مستعجلة لما حققته المرأة المبدعة في بلادنا فيمكن قول ما يلي: إن أغلب ما أنجزته المرأة العربية يتنزل ضمن حركات التحرر النسوي العالمية؛ بحيث ساهمت نضالات النسويات العربية بهذه النماذج التحررية واستفادت من مكاسبها وطبقتها بأشكال متفاوتة النجاح على مجتمعاتنا العربية منذ معارك التحرر من الاستعمار أي منذ ١٩١٠م في إيران و١٩٢٣م في مصر و١٩٣٦م في تونس ... غير أن هذه المسيرة النسوية العربية تثير ثلاثة إحراجات نصوغها كما يلي:

(١) إنَّ أغلب دعوات تحرير المرأة قد تأسست في البلاد العربية تحت أقلام ذكورية من قبيل رفاعة الطهطاوي[٥] وقاسم أمين[٦] وحسن حسني عبد الوهَّاب[٧] والطاهر الحدَّاد.[٨] وذلك رغم وجود نساء رائدات ناضلن من أجل تحرر المرأة من قبيل هدى الشعراوي ونوال السعداوي[٩] وفاطمة المرنيسي[١٠] ورجاء بن سلامة[١١] وآمال قرامي[١٢] وألفة يوسف[١٣] (في تونس).

(٢) أن أغلب النضالات النسوية في البلاد العربية ارتبطت بالمعركة المدنية التي خاضتها النسوية الغربية نموذجًا، وهي نضالات ضد السلطة الذكورية التي توقِّع التشريعات في الدين وفي الدولة وفي الحياة الاجتماعية والجنسية. واعتُبر الذكر خصمًا أول في هذه المعركة، وهذا هو ما انخرطت فيه على نحوٍ ما في فرنسا سيمون دي بوفوار بخاصة، ثم كل الذين اعتبروا التحليل النفسي نموذج توصيف للعلاقة بين الذكور والإناث من أجل تحرير المرأة من مركزية السلطة القضيبية.

(٣) أن النسوية الإسلامية[١٤] التي تقوم على إمكانية استعادة النص القرآني لصالح تحرير المرأة من تفسيرات الذكور الظالمة، إنما تبقى ضمن التراث الديني من أجل تجديده لصالح المرأة، في حين أن هذه الأطروحة بالرغم من ثرائها على مستوى التجديد في سياسات الذاكرة إنما تبقى أسيرة اعتبار المسألة كما لو كانت عالقة بالفرق بين الجنسين وباضطهاد الذكور للإناث؛ في حين أن الذكور أيضًا يعانون من الاضطهاد تحت نفس المنظومة الإسلامية؛ اضطهاد التكفير ومصادرة الحريات مثلًا ... إضافة إلى بقاء هذه

---

[٥] رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز ١٨٣٤م.

[٦] قاسم أمين، المرأة الجديدة ١٩٠٠م.

[٧] حسن حسني عبد الوهَّاب، الشهيرات التونسيَّات، ١٩١٧م.

[٨] الطاهر الحداد، امرأتنا في الشريعة والمجتمع، ١٩٣٠م.

[٩] نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، ١٩٧٤م.

[١٠] فاطمة المرنيسي، ما وراء الحجاب: الجنس كهندسة اجتماعية ١٩٧٥م.

[١١] رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكر والمؤنَّث، تونس، دار المعرفة للنشر، ٢٠٠٥م.

[١٢] آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، بيروت، دار المدار الإسلامي، ٢٠٠٧م.

[١٣] ألفة يوسف، ناقصات عقل ودين، سحر للنشر، ٢٠٠٣م.

[١٤] Zahra Ali, Féminismes Islamiques, Paris, La Fabrique, 2012.

النزعة النسوية ضمن براديغم هُوويٍّ قد لا يكون مناسبًا لشكل الحياة الممكنة بالنسبة للإنسانية الحالية.

(٢) نحو نسوية نقدية

بعيدًا عن الجدل التقليدي العقيم بين «مركزية ذكورية» و«مركزية نسوية» تنتهي إلى فتنة بين الجنسين، نعتقد أن ما ينبغي الاشتغال عليه من أجل المساهمة في إنشاء ثقافة الحرية والمساواة بين المرأة والرجل في مجتمعاتنا العربية هو **العمل على تطوير نسوية نقدية إيجابية** من أجل التحرُّر من كل أشكال الهيمنة على البشر؛ هيمنة السلطة ببُناها الدينية التقليدية، وهيمنة الاستعمار الإمبريالي القائم على العنف المعولم، وعلى سياسات التفاوت واللاعدالة بين البشر وبين الشعوب معًا ... وضمن هذه النسوية النقدية علينا العمل ضمن مشروع ثقافي طويل النفَس على تربية رمزية عميقة لشعوبنا في أفق إرساء لثقافة حقوق الإنسان. وذلك من أجل العمل على التحرُّر أولًا من كل أشكال علاقات العنف في ديارنا: **عنف الذكور على الإناث، وعنف الدين** على العقول الحرة **وعنف السلطة** على جندر الأشخاص وشكل الحياة الجنسية الخاص بهم. إن النسوية النقدية الإيجابية لا تقصي أي نوع اجتماعي من أفقها؛ بحيث يمكن للذكور المشاركة في تطويرها لأنهم مطالبون هم أيضًا بالتحرر من أوهامهم حول أنفسهم، وبتحرير خيالهم من قصتهم القديمة حول النساء ... وبهذا المعنى علينا تنزيل مسألة تحرُّر المرأة ضمن تحرر البشر اليوم من الاضطهاد الذي صار صفة العصر اللاإنساني الذي نحن فيه، وأن نجرم كل أشكال اضطهاد الناس في العالم بكونه جريمة ضد الإنسانية، وليس فقط مجرد عنف على النساء. ومن أجل المساهمة في خطة التحرر المجتمعي العام في أوطاننا، يمكننا التعويل دومًا على الفنون كبراديغم تربوي واسع النطاق لتهذيب ذائقة أبنائنا وفتح إمكانيات بهيجة أمامهم لإبداع المستقبل. فالمستقبل لا جنس له، وهو لا ينتظرنا في أي مكان، نحن فقط من يخترع سبل اللقاء به كل يوم.

الفصل الثاني

الفضاء العمومي مؤنثًا

«من لا يتحرَّك لا يشعر بقيوده.»

روزا

«الحرية، هي دائمًا حرية الذي يفكِّر على نحو مغاير.»

روزا

«في العائلة، الرجل هو البورجوازي، والمرأة تلعب دور البروليتاريا.»

ماركس

لقد مثَّل خروج النساء إلى الفضاء العمومي شرطًا جوهريًّا لتحرُّرهن من القمقم الرعوي؛ حيث يتمُّ الفصل بين الفضاء الخاص وهو مكان النساء والفضاء العام وهو مكان هيمنة الرجال بامتياز. من أجل كسر هذا الحاجز بين الخاص والعام وظهور المرأة في الفضاء العمومي تطلَّب الأمر نضالات سياسية واجتماعية وثورات رمزية عميقة وجدَت في المنعرج السياسي للنسوية الغربية مع روزا لكسمبورغ شرطَ إمكانها، وفي فلسفة نانسي فرايزر عن العدالة بوصفها اعترافًا أحد أهمِّ تعبيراتها النموذجية. وهو ما سنحاول بسطه وبيانه في هذا الفصل انطلاقًا من لحظتين: في الأولى يتعلَّق الأمر بالتعريف بالنسوية السياسية لروزا لكسمبورغ بما هي أيقونة النضال النسوي من أجل النساء البروليتاريات. وفي الثانية سيتمُّ عرض أطروحة نانسي فرايزر حول فضاء عمومي في لغة المؤنَّث ناقدةً بذلك الفضاء العمومي الليبيرالي الذكوري الذي نضَّد نظريته يورغن هابرماس.

(١) روزا لكسمبورغ ومعالم النسويَّة السياسية

روزا لكسمبورغ هي أول رمز ماركسي نسوي وهي أيضًا أول رمز نسوي يساري وقع اغتياله ضمن سلسلة اغتيالات بدأت باغتيالها (١٥ جانفي ١٩١٩م) وشملت تروتسكي سنة ١٩٤١م ثُم تشي جيفارا سنة ١٩٦٥م. لكن متى تحدث الاغتيالات؟ ومتى يقرر سلطة ما اللجوء إلى قتل معارضيها؟ عن هذا السؤال تجيبنا الفيلسوفة حنَّا آرندت أن اغتيال العقول المتمردة يبدأ حينما «تدخل الإنسانية في الأزمنة الحالكة» ... هذه جملة نعثر عليها في كتاب بعنوان «حيوات سياسية» بتاريخ ١٩٦٨م[١] وفيه كتبت حنَّا آرندت نصًّا عن روزا لكسمبورغ في سياق فكرة التقطتها من قصيدة لبرلوت براشت بعنوان «إلى أولئك الذين سيولدون بعدنا»، هي فكرة «الأزمنة الحالكة»، وجمعَت فيها بين حيوات كثيرة من قبيل كارل ياسبرز وبرلوت برشت وفالتر بنيامين ومارتن هيدغر. لكن ما معنى الأزمنة الحالكة؟ الأزمنة الحالكة ليست أزمنة جديدة ولا استثنائية، فالتاريخ البشري قد عرف دومًا أزمنة سوداوية، لكنه من حقِّنا أن ننتظر في صلب هذا السواد العالمي بصيصًا من نور، وأنَّ هذا النور إنما يتجلى في مسيرة حياة نساء ورجال نجحوا في نشر هذا النور طيلة الحياة التي مُنحت لهم. والسؤال سيكون حينئذٍ؛ كيف التقطت حنًّا آرندت ذاك النور الخافت والمتردِّد الذي رسمته روزا لكسمبورغ في الأزمنة الحالكة؟

لقد جمَّعت حنًّا آرندت ملامح هذا النور في أربعة أفكار كبرى:

(١) النقد الثاقب الذي وجَّهته روزا ضد السياسة البلشفية.

(٢) رفضها للحرب كتقنية ثورية.

(٣) اعتبارها أنَّ الثورة لا وطن لها، ورفضها للفكرة القائلة بأنَّ الشعب لا دور له في انتصار الثورة، وأنَّ الثورة فئة أو نخبة يقودها قائد ثوري. وتَعتبر أنَّ تاريخ الاتحاد السوفياتي هو تاريخ المخاطر المفزعة «للثورات المشوَّهة»، وأنَّ «ثورة مشوَّهة» مخيفة أكثر من «ثورة فاشلة».

(٤) لقد كانت روزا لوكسمبورغ على وعي بأنَّها امرأة وهو ما جعلها تحارب بحدَّة حركات التحرر النسوي البرجوازية. لكن آرندت تعيب عليها الأمر التالي قائلة: «إزاء

---

[١] Hannah Arendt, Vies politiques, Paris, Gallimard, 1974.

المساواة في الاقتراع كان بوسع روزا أن تقول: «ليحيا الاختلاف الصغير Vive la petite différence».

وهنا نقف عند نقطة الإشكال في هذا الفصل؛ أيُّ معنًى لنسوية روزا لكسمبورغ؟ إنَّها تقول عن النسويات البرجوازيات: «هنَّ يطالبن بإصلاحات، نحن نريد ثورة اجتماعية.» وهنا علينا أن ننزِّل التفكير في نسوية روزا لكسمبورغ ضمن تصوُّرها لمفهوم الثورة، وهو تصوُّر انبنى على أطروحتها القائلة بأنَّ الثورة مسار عفوي مفتوح على نضالات الجماهير. وهو تصوُّر تبنَّته حنَّا آرندت بعدها على نحو مغاير... يتعلَّق الأمر بأطروحة فلسفية مثيرة تقوم على أن كلَّ شيء يمكن أن يتغيَّر مرة واحدة. وهو ما يعني أيضًا رفض الحرب كطريق للتغيير. وبدلًا عن الطابع الحربي تدافع روزا لكسمبورغ ومن بعدها حنَّا آرندت عن «الطابع الحدثي» للثورات. وبحسب روزا إنَّ ما يحدث في الثورة هو أكثر من الهيمنة على السلطة، بل هو اختراع جديد للذات الجماعية. وفي هذا الأفق النظري تعرِض حنَّا آرندت أهمَّ أطروحات روزا حول الثورة من خلال النقاط التالية: تنطلق روزا لكسمبورغ من المبدأ القائل بأنَّ مسارات تعلُّم كثيفة بوسعها أن تولد وأن تنمو صلب التنظيم الثوري. وتضيف أنَّ ما يزعجها في نظرية لينين لا يكمن فقط في نزيف الدماء، بل في عدم وجود فضاء؛ حيث يمكن لتنظيم ذاتي حرٍّ أن ينمو، وأنَّ عفوية الجماهير تتمثَّل في قدرتهم على تبنِّي شكل سياسي جديد حقًّا؛ وبالتالي لا ينبغي أن ننشد فيما أبعد من الثورة إنما علينا التمسُّك بديمومتها.

قبل الاشتغال على النص الأساسي والوحيد لروزا حول النسوية علينا الإشارة إلى الأمر التالي: أنَّ المرأة تحتلُّ منزلة إشكالية ضمن المنظومة الاشتراكية عمومًا منذُ ماركس إلى حدود روزا لكسمبورغ. وهذا ما جعل مفهوم النسوية الماركسية مفهومًا هشًّا في حكم أقطاب النسوية المعاصرة بشكل عام، إلى حدٍّ جعل البعض يتكلَّم عن نوع من عدم الانسجام الإبستمولوجي صلب عبارة نسوية ماركسية. ومن أجل تفكيك هذا الإشكال سنتوقف أولًا عند التذكير بمواقف كل من ماركس وإنجلز ولينين من قضية المرأة.

(١) لقد دافَع ماركس عن المرأة وتبنَّى عبارة شارل فورييه ضمن كتاب العائلة المقدسة والقائلة بأن «درجة تحرُّر المرأة هي المقياس الطبيعي لتحرر الرجل.» واستثمر ماركس هذا القول على نحو فلسفي أعمق حينما اعتبَر أنَّ علاقة الرجل بالمرأة هي العلاقة الأكثر طبيعية بين إنسان وإنسان (الملكية الخاصة والشيوعية، ١٨٤٤م). كما اعتبَر أيضًا

أنَّه «من السخافة اعتبار نمط الأسرة الجرماني-المسيحي بمثابة نمط مطلق نهائي. وكذلك الأنماط الشرقية والإغريقية والرومانية والتي تشكِّل فيما بينها سلسلة تاريخية» (رأس المال ١).

لكنَّ ما اتفقت عليه النسويات هو أنَّ ماركس لم يخصص للمرأة أيَّة مكانة خارج إطار تحليله للعائلة ولتطوُّر الملكية، بل إنَّه لا يتكلم عن المرأة إلا في صيغ فلسفية معمَّمة، ضمن منظومة التحليل الاقتصادي لتطوُّر وسائل الإنتاج.

(٢) أمَّا عن إنجلز فيُعتبر أكثر وضوحًا في دفاعه عن تحرُّر المرأة وذلك ضمن تاريخ الصراع الطبقي الذي قام على اضطهاد الرجل للمرأة؛ بوصف المرأة هي أول كائن وقع اضطهاده قبل وجود العبيد أنفسهم. ويشترط إنجلز من أجل تحرر المرأة دخولها حقل العمل. وفي هذا المعنى يَعتبر إنجلز ضمن كتاب أصل العائلة والملكية الخاصَّة والدولة (١٨٨٤م) أنَّ تحرُّر المرأة، مساواتها في الحقوق مع الرجل، أمر غير ممكن، ما دامت المرأة مقصية عن العمل المنتج الاجتماعي ومضطرة إلى الاكتفاء بالعمل البيتي الخاص.

(٢) نسائيَّة الحقِّ في الاقتراع ضدَّ النسوية الليبيرالية

لقد خصَّصت روزا لكسمبورغ للدفاع عن النساء نصًّا نظريًّا واحدًا تحت عنوان «الاقتراع النسائي والنضال الطبقي»[٢] بتاريخ ١٩١٢م. وعليه علينا أن ننزِّل أولًا «نسوية روزا» ضمن المعركة التي خاضتها ضدَّ النسوية الليبيرالية في خصوص حقِّ النساء في الاقتراع. ولذلك ينبغي الإشارة بدءًا إلى أنَّ الحركات النسوية قد ظهرت في أوروبا منذ ١٨٩٠م تحت راية الدفاع عن حق النساء في الانتخاب وفي مشاركة الرجال في الحياة السياسية. ولقد انطلقت الحركات النسوية في بدايتها بمطالبة النساء البرجوازيات بحقِّهن في إدارة الدولة وتدبير رأس المال وذلك بوصفهن مالكاتٍ لوسائل الإنتاج. وما حدث هو أيضًا مطالبة البرجوازيات بانتداب أكبر عددٍ ممكن من العاملات في إطار الحصول على نائبات في البرلمان مع وعدهنَّ بالسهر على المصلحة العامة لكلِّ النساء، وهي مصلحة نسوية من المفروض أن تجمع بين كل النساء سواء كنَّ عاملات أم مالكات لوسائل الإنتاج. وهو

[٢] Rosa Luxemburg, Suffrage féminin et Lutte de classe, (1912). https://www.marxists.org/francais/luxembur/works/1912/05/suffrage.htm.

منظور النسوية الليبيرالية القائمة على مبدأ واحد: هو أنَّ ما يجمع بين النساء هو جنس النساء. وهو أمر عارضته بشدَّة روزا لكسمبورغ مع صديقتها كلارا زيتكن صلب يسار الأممية الثانية. وشعارهما في ذلك هو «إنَّ النسويات يطالبن بإصلاحات، أمَّا نحن فنريد الثورة الاجتماعية.»

إذَن لا يمكن فهم تصوُّر روزا لمكانة النساء إلَّا عبر هذا النضال الذي خاضته ضدَّ النسوية الليبيرالية التي اختزلت تحرر المرأة في المطالبة بالمساواة القانونية بين الرجل والمرأة في الحقوق والحريات. ولا يمكن أن نفهم «نسوية روزا» إلا بتنزيلها ضمن مبدأ الصراع الطبقي الذي قامت عليها كلُّ الماركسية. وذلك يعني أنَّه لا يمكن الجمع بين النساء في جبهة واحدة؛ بالرغم من التفاوت الطبقي بين العاملات وصاحبات وسائل الإنتاج.

وتَعتبر روزا أنَّ التناقض الطبقي بين النساء هو أساس النضال النسوي ضدَّ اضطهاد العاملات من طرف رئيسات العمل. فهي تراهن على العاملات، وتناضل من أجل تحرُّرهن الطبقي من الاضطهاد. وذلك بالرغم من أنَّ روزا لم تكن تعاني هي كشخص من الاضطهاد الطبقي بل كانت تعاني من التمييز الجنسي ومن النزعة المضادَّة للسامية التي أصابت في ذلك الوقت المجتمعات الألمانية والبولونية. ولقد عانت روزا بالتحديد من اضطهاد رئيس الحزب الاشتراكي آنذاك أوجوست بابل الذي اعتبرها «امرأة أكثر من اللازم»؛ بالرغم من أنَّ هذا الرجل هو مؤلف لكتاب المرأة والاشتراكية والقائل «إن المرأة هي الكائن الأول الذي عانى من العبودية، لقد كانت عبدة قبل وجود العبد نفسه.» (وكان يَعتبر روزا أخبث من قرد ... وأنَّه يمكن تصوُّر الحزب من دونها).

ونعود إلى نصِّها حول الاقتراع النسائي والنضال الطبقي الذي يمكن تلخيصه في الأطروحات التالية:

أنَّ المساواة في الحق في الاقتراع لا يخصُّ النساء فحسب؛ أي أنَّ «الاقتراع النسائي هو الهدف لكنَّ حركة الجماهير التي تنتج عنه ليست من شأن النساء فحسب بل هي مشغل مشترك بين نساء ورجال البروليتاريا». وتُرجع لكسمبورغ هذا الاضطهاد والاقصاء للنساء إلى النظام الملكي الاستبدادي الألماني، وتَعتبر أنَّ العامل الأساسي هو اقتصادي واجتماعي بالضرورة، وهو راجع إلى التفاوت الطبقي بين البروليتاريا والطبقة المالكة لوسائل الإنتاج. لذلك تفصل روزا بوضوح بين النساء البرجوازيات والنساء الكادحات. وعليه لا يمكن التأسيس لنسوية مغايرة نضالية دون الأخذ بعين الاعتبار هذا العامل الطبقي الجوهري وفي هذا السياق شنَّت روزا حملة ضد النسويات البرجوازيات اللائي تَعتبرهنَّ مجرَّد «طفيليات».

وتكتب ضمن نصِّها ما يلي: «إنَّ الحركة الرائعة لملايين النساء البروليتاريات اللائي يَعتبرن أنَّ حرمانهن من الحقوق السياسية ظلم صارخ، إنَّما هو علامة صائبة، علامة على أنَّ الأسس الاجتماعية للنظام قد فسدت، وأنَّ أيامها قد صارت معدودة.» يتعلَّق الأمر بنوع خاصٍّ من النسويَّة السياسية التي تؤسس نضالاتها على التصوُّر الطبقي للتاريخ، مدافعة بذلك على حقوق الطبقة النسائية البروليتارية. وذلك في علاقة وثيقة بفكرة الثورة بوصفها الحل الوحيد لتحرير النساء العاملات المضطهدات داخل النظام الرأسمالي؛ لذلك تكتب روزا لكسمبورغ ما يلي: «حينما نناضل من أجل حقِّ النساء في الاقتراع؛ فإنَّنا نقترب من اللحظة التي سيسقط فيها المجتمع في الخراب تحت ضربات مطرقة البروليتاريا الثورية.»

ويمكن تجميع أهمِّ اعتراضات روزا على النسويات البرجوازيات في ثلاثة نقاط: الأولى: أنَّهن لا يشاركن في الإنتاج الاجتماعي باكتفائهنَّ باستهلاكٍ فائض القيمة الذي يسلبه رجالهنَّ من البروليتاريا. ثانيًا: أنَّ نساء الطبقة المستغِلَّة لا يمكن عدُّهن على المستوى الاقتصادي والاجتماعي كما لو كنَّ قطعة مستقلة من السكان لأن دَورهن الوحيد هو إعادة الإنتاج الطبيعي للطبقات المهيمنة. وعلى العكس من ذلك تُعَد نساء البروليتاريا مستقلات اقتصاديًّا لأنَّهن منتجاتٌ مثل الرجال. ثالثًا: «كثيرات هنَّ النساء البرجوازيات اللائي يفعلن كلبؤات في النضال ضدَّ سلطة الذكور، لكنَّهن سيسلكن كنعاج وديعة لو كان لهنَّ الحقُّ في الاقتراع». رابعًا: إن أسوأ المدافعين عن استغلال البروليتاريا إنما يختفون وراء العرش والوصاية والاستعباد السياسي للنساء.

تُعارض روزا بشدَّة إذَن النسوية الليبيرالية التي تدافع عن حقوق المرأة دون أن تبحث عن تغيير جذري للبنى السياسية والاقتصادية. ذلك أنَّ الإطار العام للنضال من أجل حقوق المرأة مع روزا إنَّما هو بالتحديد التعارض التامُّ مع النظام الرأسمالي. وهذا التعارض هو أهمُّ معركة وكل المعارك الأخرى ينتج عنه، وذلك يعني أنَّ العمل على المساواة بين النساء والرجال لا يمكن تصوُّره خارج إطار وضع سلطة الهيمنة موضع سؤال.

وهنا علينا أن نشير إلى موقف روزا من يوم التضامن العالمي بين النساء البروليتاريات الذي حدث يوم ٨ مارس ١٩١٠م وصار إلى اليوم العالمي للمرأة. والهدف من هذا اليوم هو بيان الطابع الاشتراكي والعمالي لهذه الحركة بدعوة إلى انتخاب عالمي يتَّسع إلى المعركة من أجل حقِّ الانتخاب لكلِّ النساء. وهو ما كتبته روزا «أنَّ اختراع ٨ مارس هو

جزء لا يتجزَّأ من نضال نساء يسار العالمية الثانية من أجل الحقوق الديمقراطية لكلِّ العمَّال وضدَّ الفكرة النسوية لوحدة النساء التي ناضلتُ ضدَّها طيلة حياتي.» فيوم ٨ مارس كانت بحسب قراءة روزا بمثابة حراك نضالي لتوحيد كل العمَّال ضدَّ كل أشكال الحراك القائم على أرضية نسوية.

لقد كانت روزا لكسمبورغ ترفض دومًا المشاركة في الحياة السياسية بوصفها امرأة، أي بوصفها مصنَّفة ضمن وظائف نسوية. لقد كانت تصرُّ دومًا على أن تعامل مثل الرجال الذين تتقاسم معهم المعركة يوميًّا، هي التي كتبت ذات مرة «أنَّ لا علاقة لها بحركة النساء» ... أو «تخيَّل أنَّي قد صرت نسوية» (ضمن رسالة ١٩١١م).

إنَّ ما نظفر به من هذا العرض لنسوية روزا لكسمبورغ بوصفها قد وقَّعت منعرجًا سياسيًّا مضادًّا للنسوية البرجوازية هو التالي: لم تكن روزا لكسمبورغ نسوية بالمعنى الليبرالي للكلمة بل كانت تدافع عن نوع من النسائية القائمة على مفهوم جمهور النساء من أجل تكثيف فكرة الجماهير الثورية كمسار عفوي مفتوح على اللامتوقع ضد حتمية وقدرية القراءات الماركسية الأرذودوكسية ... تقول عنها آرندت: «نادرًا ما كانت روزا أورذودوكسية؛ بحيث نشكُّ في أنها كانت ماركسية فحسب.» ما كان يهمُّ روزا هو مشاركة النساء على نحو نشيط في الحياة السياسية. وهذا أهمُّ إنجاز طوَّرته حنَّا فيما بعد على طريقتها في نوع من الأنطولوجيا السياسية.

يمكننا القول أخيرًا أن روزا لكسمبورغ قد قدَّمت أول صياغة لنسوية مضادة للرأسمالية وللنسوية الليبرالية. وهي نسوية تجد تجلياتها اليوم ضمن أعمال بعض النسويات الماركسيات من بينهن هاستار أيزنستاين ونينا باور ونانسي فرايزر. وذلك في أفقٍ تنادي فيه هاستار أيزنستاين أستاذة علم الاجتماع بأمريكا بما تسميه «ثورة اشتراكية نسوية» مضادة للنسوية الليبيرالية القائمة على المساواة في الحظوظ، وتذهب نانسي فرايزر إلى التنظير لفضاءات عمومية معارضة تجد فيها لغة التأنيث مكانها الخاص ضدَّ هيمنة الفضاء العمومي الليبيرالي الذكوري.

(٣) نانسي فرايزر وتأنيث الفضاء العمومي

كيف يمكن أن نبني فضاء عموميًّا لا يُقصي النساء من اعتباره؟ حول هذا السؤال أقامت الفيلسوفة الأمريكية نانسي فرايزر معركة ضدَّ الفيلسوف الألماني هابرماس الذي يَعتبر

أول من اشتغل على مفهوم الفضاء العمومي الحديث؛ لكن ما معنى الفضاء العمومي؟[٣] إنه مجال النقاش العمومي بين المواطنين من أجل الوصول إلى التوافق حول قضايا الشأن السياسي. فهو فضاء سياسيٌّ في معنى أنه فضاء للنقاش العمومي في مسائل تهمُّ الحياة السياسية وهو مستقلٌّ عن الدولة لكنَّه مع ذلك بمثابة القوة الموازية لها. وهو نقاش يقع فيه تبادل الآراء والتفاوض على نحو عموميٍّ في شكل نوع من التدرُّب النقدي على استعمال العقل؛ بحيث لا أحد يملك الأفضلية والسموَّ عن الآراء الأخرى إلا متى كان صاحب الحجَّة الأقوى.

وهذا الفضاء يتَّصف أيضًا بكونه فضاء عموميًّا برجوازيًّا يخصُّ من يملك الثروات ويُقصي الشعب أي الفقراء من دائرة هذا النقاش العمومي؛ وعليه فإنَّ هذا الفضاء العموميَّ البرجوازيَّ يبقى في آخر المطاف فضاءً نخبويًّا يجمع بين المستنيرين ويُقصي من دائرته من لا يمكنه إدراك حقل صناعة الرأي العام.

ولقد أثار هذا التوصيف الذي أنجزه هابرماس[٤] جدلًا فلسفيًّا مثيرًا وحادًّا أحيانًا وذلك بخاصَّة من طرف النقد النسوي الذي يقترح تصوًّرا مغايرًا للفضاء العمومي في علاقته بالجنوسة. وذلك انطلاقًا من ضرب من «العمى المنهجي» الذي أصاب تصوُّر هابرماس بحسب عبارة فرايزر، وذلك بإغفاله الطابع المجنَّس للفضاء العمومي ... لكن ما هي دلالة التساؤل النسوي عن الفضاء العموميِّ؟ يتعلَّق الأمر بالنضال ضدَّ المركزية الذكورية التي تجعل من الذكر مرجعية كونية في العلم والعقل والسياسة، وبتفكيك فرضية «العالم الاجتماعي المحايد» بوصفه عائقًا أمام تحرُّر النساء، وبالدفاع على أطروحة نسوية أساسية قوامها أن الاختلافات بين الجنسين لا تعود إلى طبيعة يستحيل تبديلها إنما المجتمعات هي المسؤولة عن هذا الاختلاف غير العادل بين الجنسين وهو من قبِل بها كما لو كانت أمرًا مقضيًّا.

لقد أُهمِل تصوُّر هابرماس من اعتباره الطابع الجنوسيِّ أو الجندري للفضاء العمومي البرجوازي. وهو الأمر الذي وقفت عنده فرايزر بتلخيصها لفكرة هابرماس عن الفضاء

---

[٣] Nancy Fraser, “Repenser l’espace public: une contribution à la critique de la démocratie réellement existante”, in: Qu’est-ce que la justice sociale? (2011), pp. 107-144.

[٤] Jurgen Habermas, L’espace publicM archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bougeoise, Paris, Payot, 1988.

العمومي في نقطتين؛ فهو أولًا: وبحسب قولها «آلية مؤسساتية لعقلنة الهيمنة السياسية بجعل الدول مسئولة إزاء مواطنيها»، وثانيًا: أنَّ الفضاء العموميَّ البرجوازي الذي يُعتبر نموذجًا للديمقراطيات الحالية، هو فضاء يتفاقم فيه التمييز الجنسي وتسود فيه معايير اجتماعية تدعم التمييز بين الخصوصي الذي يرمز إلى مكان المرأة «الطبيعي» أي البيت، والعمومي وهو ميدان الرجال بامتياز.

يقوم الفضاء العمومي المضاد للهيمنة الذكورية على الأطروحات التالية:

(١) أن المساواة الاجتماعية هي شرط التكافؤ في المشاركة في الفضاء العموميِّ. وفي مقابل ذلك ليس الفضاء العموميُّ البرجوازي حقلًا كونيًّا قائمًا على علاقات المساواة بين المشاركين إنما هو مجال إقصائي خاصٌّ بطبقة رجال البرجوازية. وعليه فهو ليس بالفضاء العمومي حقًّا بل فضاء يمارس أشكالًا من الهيمنة على الأقليات والشباب والنساء بخاصَّة. والمزعج هنا هو التالي: أنه لم يقع ترجمة هذا الحق فعليًّا ضمن حقل المشاركة السياسية في برلمانات العالم. مما يعني أن ثَمة عوائق أخرى ثقافية ودينية وسياسية لا تزال تعطِّل إدماج النساء ضمن الحياة السياسية الفعلية في الديمقراطيات العالمية. وذلك نلاحظه صلب سجلَّات التعبير والتواصل التي سيطرت عليها التعبيرات الذكورية. لا يزال الطابع الجندري يؤسس للكلمة العمومية ولفضاءات التداول وأن معايير التعبير والتواصل المجنَّسة لا تزال عوائق أمام مشاركة النساء على نحو فعلي ونشيط ضمن الفضاء العمومي.

(٢) إن فضاءً عموميًّا غير توافقي وغير متجانس أفضل من دائرة عمومية توافقية وموحَّدة. وأن «كثرة من الجماهير أفضل من دائرة عمومية واحدة» تقوم على إقصاء الطوائف الثقافية الأخرى التي تنتمي إلى مجتمعٍ ما. وهنا، ينبغي تثمين التنوُّع والتعدُّد الثقافي، بدلًا عن أفق الكونية. وذلك يعني أن فضاءً عموميًّا كونيًّا موحَّدًا لا يمكنه أن يكون إلا بجعل الفئات الأكثر قوة يفرضون وجهات نظرهم ومصالحهم على الطبقات الأكثر ضعفًا. وتبعًا لذلك لا تكمن مهمة الفضاء العمومي في تحقيق التوافق بل في التسوية عبر التفاوض والتداول. والمطلوب هو التأسيس لإتيقا الاعتراف بالمختلفين والأقليين. هؤلاء هم «الجماهير المضادَّة والتابعة» وهي جماهير بوسعها أن تنشئ معاييرها الخاصة ودائرتها العمومية والرأي العامَّ الخاص بها، وذلك عبر ما تسمِّيه فرايزر «حقول نقاش موازية تنشر فيها جماعات اجتماعية نقاشات مضادَّة من أجل تكوين تأويلاتهم وهوياتهم الخاصة ومصالحهم وحاجاتهم.» من ذلك مثلًا الدوائر النسوية التي دفعت الفضاء

العمومي إلى تغيير مفرداته ومعاييره التعبيرية وفرضت النقاش حول مواضيع محرَّمة من قبيل الاغتصاب والتمييز الجنسي.

(٣) وفي هذا المعنى لا ينبغي إقصاء أيِّ موضوع من دائرة النقاش العمومي. ثَمة لغة جندرية جديدة أدخلتها النضالات النسوية إلى حقل النقاش العمومي من قبيل العنف الجنسي، والتحرُّش والإجهاض واستغلال النساء في العمل. في حين يحرص الفضاء العمومي البرجوازي على اعتبار هذه التعبيرات خاصَّة بدائرة ما هو خصوصي. وهنا ينبغي تفكيك ثنائية الخصوصي والعمومي لأنَّها ثنائية تسكت صوت النساء وتعتبر ما تتعرَّض إليه من مشاكل غير عمومية.

خلاصة القول: إن المقاربة النسوية لمفهوم الفضاء العمومي قد أثرت عميقًا على التصوُّرات الفكرية والسياسية المعاصرة للإنسان وللحياة المشتركة ولإدارة أفضل لشئون البشر. في معنى أن تحرُّر المجتمعات من النموذج التقليدي الرعوي من أجل السير على دروب تنوير جديد للعقول غير ممكن دون اعتبار لهذا الحراك الثقافي العميق الذي يحدث من جهة الدراسات النسوية. لا يتعلَّق الأمر بالدفاع عن نسوية حقوقية شكلية بل بإعادة توجيه عقولنا نحو ما يحدث من جهة مغايرة لما تعوَّدنا على تحريمه ومنعه وإسكاته. فالمقاربة النسوية ليست مجرَّد دفاع عن حقوق المرأة كما لو كانت الضحية الوحيدة لمجتمعات لا تزال تتعثَّر في الانتماء إلى العالم على نحو صحِّي وإيجابيٍّ، بل وأيضًا بوصفها حقل إنتاج للمعايير الاجتماعية وللقيم الثقافية وللتعبيرات الرمزية التي بدونها سنظلُّ نحن الشعوب الأخرى التي لا تزال تقبع على حافة نفسها، دون مستوى العقل البشري الكبير؛ لأن حضارة تنهزم أمام العقل البشري العميق لن تنجح في السير نحو أيِّ شكل من المستقبل.

الفصل الثالث

اللغة والجنوسة

«لا يوجد إلا جندر واحد: المؤنث، بما أن «المذكر» لا يكون جندرًا. وذلك أن المذكر ليس المذكر بل المعنى العام.»

مونيك فيتيغ

«إن هذه «الأنا» هي في شطر منها نتيجة ناجمة عن النحو ... أنا لا أوجد خارج اللغة التي تهيكلني، لكنني أيضًا لست متعيِّنة باللغة التي تجعل هذه «الأنا» ممكنة.»

جوديث بتلر

حينما تتكلم الأنثى، لا تشبه اللغة على لسانها ما يحدث على ألسنة الذكور. لأن ما يتكلم فينا ليس الكلام فحسب، بل أصواتنا وإيقاعاتنا الروحية، أجسادنا ورغباتنا وحركاتنا وتعبيراتنا وضحكاتنا وآلامنا وذاكرة كل منا مفردة، مثقلة ووحيدة. لكن من بوسعه أن يتدبر توحده بمعزل عن لغة الآخرين؟ وهل يمكن لأي كان أن يظفر بوحدته بمعزل عن النحو؟ وإن صح القول أن لا أحد بوسعه أن يفلت من قواعد النحو يكون السؤال الأهم هو من وضع هذه القواعد إذَن ومن يسهر على نظام جولان المعاني ضمنها؟ يبدو أن اللغة ليست محايدة أبدًا، وأن النحو لا يزال إلى حد الآن ذكوريًّا. هذا ما تنبه إليه بعض الأطروحات النسوية منذ سبعينيات القرن الماضي، وذلك في نطاق ما يسمى الموجة الثانية التي اشتغلت فيها الحركات النسوية على حقوق المرأة-الأنثى ضد السلطة البطريركية الذكورية. والسؤال الخاص بنا سيكون عندئذٍ: هل تكلمت الأنثى في ثقافتنا أم لا تزال

هي الأخرى تجرُّ قواعد نحو الذكور وأشكال تصريفهم لضمائر تحرص جيدًا على الفصل الجندري الحاسم بين المذكر والمؤنث وعلى سحب سلطة المذكر على جمع من الإناث في حال حضر معهم ذكر واحد؟ ذكر واحد إذَن يكفي اللغة كي تبسط سلطة الذكور على الإناث في لغتنا.

المرأة أم الأنثى أم النساء؟ كيف تصف الذات المؤنثة نفسها في نزاع النسويات اليوم؟ وكيف يمكن لها أن تسكن جنوستها في هذا العالم الذي اهتزت فيه كل الهويات الثقافية والجندرية والبيولوجية؟ يبدو أن اللغة إذَن قد اقتحمت باحة هذا النقاش؛ بل ربما تكون اللغة قد تورطت منذ زمن بعيد في سياسة الحقيقة الخاصة بالجنوسة نفسها. وربما صار السؤال عندئذٍ حول جنس اللغة نفسها موضع تفكير، وهو ما حدث تحديدًا منذ سبعينيات القرن الماضي؛ حيث ظهرت الأنثى مطالبة بلغة المؤنث وبالكتابة المؤنثة وبتاء تأنيث قادرة على بعثرة لغة الذكور. لكن هذا النقاش قد تطوَّر اليوم من معركة المؤنث ضد المذكر إلى ظهور ضمائر أخرى تمثل أشكال جديدة من الجنوسة تحت ضمائر نحوية تبعثر الثنائي مذكر-مؤنث وتعترف بكل الأقليات الجنسية المقصاة من منطق الجنوسة التقليدي القائم على ثنائي الجنسانية الغيرية. لكن أية ثقافة بوسعها تحمُّل اضطراب الأجناس الذي انفجر في عالم الجنسانية اليوم؟

كيف نسكن جنوستنا؟ هل ثَمة أنثى سابقة على اللغة وعلى الثقافة أم أن «المرأة لا تولد امرأة بل تصير كذلك؟» وأي شكل من السردية بوسعها أن تناسب قضية الجندر في زمن اضطراب الجندر؟

من أجل معالجة هذه القضية يمكننا أن نقسم مساحة النقاش النسوي حول علاقة اللغة بالجنس والجنوسة إلى ثلاثة مراحل: المرحلة الأولى قامت على أطروحة كتابة المؤنث، ومثلتها ثله من النسويات الفرنسية هن هيلان هكسوس ولوس إيريغاراي وجوليا كرستيفا. أما المرحلة الثانية فهي من توقيع الفيلسوفة الأمريكية جوديث بتلر؛ حيث يظهر الجندر والجنس نفسه بوصفهما مجرد فاعلية لغوية. وأما المرحلة الثالثة فهي خاصة بالفيلسوفة الأمريكية النسوية نانسي فرايزر التي اعتبرت أن النضال النسوي لا ينبغي أن ينحصر في نزاع حول الجندر والجنس، بل عليه أن يكون مجرد جزء من نضال واسع من أجل العدالة في أفق إتيقا الاعتراف بكل المُهمشين والمضطهدين والمُقصَين من طرف الفضاء العمومي البرجوازي.

(١) في كتابة المؤنث

يولد هذا البراديغم النسوي منذ كتاب النسوية الفرنسية منظِّرة الاختلاف الجنسي لوس إيريغاراي تحت عنوان **مرآة المرأة الأخرى** بتاريخ ١٩٧٤م. وينطلق هذا الكتاب من فكرة مفادها أن «الجنسانية الأنثوية قد بقيت المحيط الأسود للتحليل النفسي»[١] الذي يستأنف عدم الاعتراف بالمرأة الأخرى التي تتجاوز إطار حقله النظري الخاص. لذلك تقترح لوس إيريغاراي إعادة العبور بتاريخ اللوغوس الغربي الذكوري الذي كتبه الفلاسفة الذكور منذ أفلاطون إلى فرويد. وتختبر في ترحالها عبر هذا التاريخ منطق الواحد–الذكر المتسلط على حقل إنتاج الحقيقة والخطاب معًا. وفي أثناء ترحالها تتعرَّف لوس إيريغاراي على المرأة الأخرى التي وقع إقصاؤها دومًا من مجال الفلسفة الذكورية. لقد أخطأ كلُّ الفلاسفة؛ أفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيغل وفرويد في حق المرأة. وذلك لأنهم اعتبروا الذات الكونية المنتجة للخطاب ذاتًا ذكورية بامتياز؛ هذا ما تكتبه لوس إيريغاراي في مفتتح نصها المُعنوَن «المِرآة» المندرج ضمن كتابها مِرآة المرأة الأخرى، وهي تقول: «لقد كانت كل نظرية في الذات تُنسب دومًا إلى المذكر»،[٢] وإن المرأة كانت محرومة من أن تكون ذاتًا؛ لأنها كانت تقوم مقام الموضوع المقابل لهذه الذات. فالذكر الذات لم يكن بوسعه أن يكون ذاتًا دون أن تكون المرأة موضوعًا مرآويًّا يتمثل فيها ذاك الذكر ذاته. فمن دون المرأة أي من دون «أرض نكبتُها أو نحرثها أو نتمثَّلها أو أيضًا نرغب فيها دومًا أو نتملكها ...»[٣] أي من دون موضوع لم يكن ممكنًا أن يكون ثَمة مستقَر لذات تثبت وتبقى؛ وإلا فأي موضوع بوسع الذكر أن يبسط فوقه سلطته؟ يبدو إذَن وَفق تشخيص لوس إيريغاراي أن «الثورة الكوبرنيكية لم تُنتج بعد كل مفاعيلها صلب المخيال الذكوري»[٤]

لكن ماذا لو أخذ هذا الموضوع أي المرأة في الكلام؟ ماذا لو تكلمت الأنثى؟ تتحدث إيريغاراي عن خللٍ ما سيصيب الذات؛ أي المذكر حينما تسقط المرأة الأخرى في السراديب المظلمة للذات؛ مما يدفع هذه الذات في صيغة المذكر إلى إعادة غزو حدود جديدة لحقولها من أجل تحصين هيمنة المذكر على المؤنث. إن المَهمة الأوكد مثلما تكتب إيريغاراي هي

[١] Luce Irigaray, Speculum, De l'autre Femme, Paris, Minuit, 1974, p. 20.

[٢] Ibid.

[٣] Ibid.

[٤] Ibid.

حينئذٍ ضمانُ استعمار هذا الحقل الجديد[٥] أي لغة الأنثى من أجل إدماجه ضمن دائرة إنتاج خِطاب الهُو الهُو (ص١٧٠). هكذا تشخِّص لوس إيريغاراي ولادةَ ما تسميه النحو المضاعف أو اللغة المزدوجة هي بمثابة كتابة أخرى ولغة أخرى لا تدعي ترتيب قواعدها على نفس منوال نموذج لغة المذكر.

لكن ما معنى أن تتكلم الأنثى خارج نموذج لغة الذكور؟ تُحدثنا لوس إيريغاري عن «الهستيريا»[٦] كضرب من اللغة الأنثوية ما دامت الأنثى لا تملك بعدُ ما تقوله وقد استحوذ الذكور على كل حقل إنتاج الخطاب والحقيقة والمعنى والعلم والذكاء معًا. هكذا تجِد المرأة نفسها في نوع من حالة الخصي اللغوي مجبرةً على التعبير عبر الميمياء وحركات الجسد وضحكاته ودموعه عما هو مكبوت ومعلق ومؤجل في أعماق تاريخ من الصمت ومن مواضع بياضات لخطابٍ لم يُكتب له بعدُ أن يتكلم؛ إذ كيف يمكن تنضيد هذه الأقاليم الوجوديَّة الحالكة وهذه الأمكنة المظلمة فيما أبعد من المرآة، مرآة نصبها الذكور لبسط هيمنتهم على الخطاب النظري وعلى اللوغوس والتاريخ معًا؟ يبدو أن المرأة مطالَبة بالحفر عميقًا في ذاتها بحثًا عن تقنيات تعبير مغايرة للأنساق الذكورية أي على حدٍّ تعبير لوس إيريغاراي عن «لغة أخرى، عن كتابة أخرى.»[٧] يتعلق الأمر إذَن بما تسميه لوس إيريغاراي «بعثرة قواعد النحو»[٨] بتعليق نظامه الغائي، باختراع انقطاعات في خيوطه، وقطع لكهربائه وعطب في أشكال الوصل بين مفاصله ... كيف ستتكلم المرأة إذَن من داخل الحُجب التي صنعها لها نحو الذكور وألبسها إياها؟ وكيف لها أن تجد طريقًا أو صوتًا من أجل إعادة عبور هذه الطبقات من الزخرف واختراقها نحو ضرب من العراء اللغوي المتحرر من مجازات لغة الذكور وكناياتهم؟

ذاك هو الرهان الذي طرحته على نفسها إذَن الفيلسوفة الفرنسية المعاصرة لوس إيريغاراي التي جعلت من الاختلاف الجنسي بين النساء والرجال أطروحة كبرى لفلسفتها. وذلك في أفق معركة فكرية مع النسوية المساواتية التي تفترض مع سيمون دي بوفوار أن «المرأة رجل كالآخرين»، وأن المرأة هي «الجنس الثاني»، في حين تُحدثنا لوس إيريغاراي

---

٥ Ibid, p. 170.

٦ Ibid, p. 173.

٧ Ibid, p. 171.

٨ Ibid, p. 177.

عن «المرأة الأخرى» التي لا ينبغي عليها إثبات مساواتها مع الرجل كما لو كان هو النموذج وهي المماثلة له، بل هي مطالَبة بإثبات اختلافها الجنسي مع الرجل. تتجلى المرأة هنا كأنثى إذَن ضد منطق الذكر المبني على هيمنة الواحد العنيف، وذلك في أفق تحوُّل ثقافي واجتماعي وألسني وأنطولوجي معًا.

وهي تكتب في هذا السياق ما يلي: «إن استبدال الواحد باثنين ذوي اختلاف جنسي يشكل مؤشرًا فلسفيًّا وسياسيًّا حاسمًا ... هذا هو الأساس لأجل أنطولوجيا جديدة ... يكون فيها الآخر معترفًا به كآخر، وليس الشخص نفسه.»[٩] وفي نفس هذا السياق النسوي ينخرط دفاع الكاتبة الفرنسية هيلان سيكسوس عن ضرب من الكتابة في صيغة المؤنث؛ حيث كتبت في كتاب لها ذي عنوان مثير هو ضحكة قنديل البحر بتاريخ ١٩٧٤م ما يلي: «إن المرأة ينبغي عليها أن تكتب لنفسها ... وللنساء الأخريات ... في ضرب من التسجيل للجسد الأنثوي صلب اللغة وصلب النصوص.»[١٠]

لكن ما معنى أن تكتب المرأة أو أن تتكلم بوصفها امرأة؟ هذا السؤال لا يحيل بحسب فلسفة لوس إيريغاراي إلى أية أرضية ميتافيزيقية ماهوية ذكورية من جنس ما هي المرأة؟ وماذا يعني أن تكوني امرأة؟ وذلك ضد الخطاب الذكوري الأحادي. كما لا يعني الأمر أيضًا تأسيس مفهوم آخر للأنوثة؛ لأن ذلك سيسقطنا في نسق التمثل الذكوري نفسه. علينا أن نضع مفهوم الأنوثة نفسه موضع سؤال من أجل أن نكشف عما بقي مكبوتًا في لاوعي الرجال. في هذا المعنى تقترح لوس إيريغاراي ضربًا من قواعد اللغة الخاصة بالمؤنث ويمكن أن نعثر عليها في حركات أجساد النساء؛ مثلًا (في ضحكاتها). ومثلًا أيضًا حينما تجتمع النساء وحدهن ثَمة إمكانية لظهور لغة أخرى خاصة بالنساء. وتَعتبر لوس إيريغاراي في هذا السياق أن «الكلام لا يكون محايدًا أبدًا» وتصل في اقتراحها لهذه اللغة الأخرى إلى حد القول: «أن تتكلمي بوصفك امرأة معناه أن تتكلمي على نحو هستيري.» فالهستيريا إنما هي علامة على المعاناة المكبوتة لدى النساء؛ لأنها ممنوعة ومستحيلة معًا. وفي هذا الإطار تتنزل أطروحة لوس إيريغاراي حول الاختلاف الجنسي أو ثنائية الكينونة؛ بحيث تكتب «أن الاختلاف الجنسي هو إحدى القضايا الفلسفية الكبرى

---

[٩] نيكول فرمون، إليزابيث غروس، إيفا بلونوفسكا زياريك، ضمن كتاب ثنائية الكينونة، (النسويَّة والاختلاف الجنسي)، ترجمة عدنان حسن، اللاذقية، دار الحوار، ص٢٠.

[١٠] Hélène Cixous, Le Rire de La Méduse et autres ironies, Paris, Galilée, 2010.

لعصرنا»، وأنه لا يوجد في العالم غير الرجال والنساء وأن هذا الاختلاف بين الجنسين هو اختلاف سابق على الجنس نفسه وموجود في السلالة الوراثية نفسها. وهي تكتب في هذا السياق قائلة: «إنَّ الطبيعي، بعيدًا عن تجسُّداته أو طرق ظهوره، هو اثنان على الأقلّ: ذكر وأنثى. هذا التقسيم ليس ثانويًّا ولا فريدًا على النوع البشري. إنَّه يخترق كلَّ عوالم الأحياء التي ما كانت لتوجد بدونه. بدون اختلاف جنسي لن تكون حياة على الأرض.»[١١]

إنَّ التشديد على أطروحة الاختلاف الجنسي التي تقوم عليها فكرة الكتابة في صيغة المؤنَّث بوصفها تحريرًا للنساء من ميتافيزيقا الجوهر الذكوريَّة، إنَّما يعود في الحقيقة إلى كتابات الأديبة فرجينيا وُولف التي افتتحت هذا النقاش في كتابها الشهير «غرفة لك على حدة» ١٩٢٩م. وفيه اشتغلت فرجينيا وُولف على الصعوبات التي تعيشها المرأة الكاتبة التي لا تجد دومًا الظروف المناسبة للتحوُّل إلى كاتبة من ذلك ضغوطات العائلة والزواج وإنجاب الأطفال والحياة اليومية. وضدَّ هذه العوائق التي تعطِّل الكتابة في صيغة المؤنَّث، تدافع فرجينيا وُولف في كتابها عن حقِّ المرأة في أن يكون لها «غرفة خاصة على حدَة» يمكنها أن تغلقها على نفسها كي تظفر بوحدتها أي بحريَّتها وتتحرَّر من ضغوطات المنظومة الرمزية البطريكية للعائلة والمجتمع الأبوي. وفي هذا السياق وفي ردٍّ لها على أحد القساوسة — الذي صرَّح بأنَّه: «ليس بوسع أيَّة امرأة سواء في الماضي أو في الحاضر، أن تملك عبقرية شكسبير.» — تكتب فرجينيا وُولف: «لقد كان سيكون غير قابل للتصوُّر أن تكتب المرأة مسرحيات شكسبير في عصر شكسبير.»[١٢] لكنَّ عصر شكسبير قد ولَّى وانتهى وجاء العصر الذي يبشِّر بمستقبل أنثوي بامتياز كما تذهب إلى ذلك الكاتبة والمحلَّلة النفسية البلغارية جوليا كريستيفا ذات الصِّيت العالمي في مجال الدراسات النسوية؛ بحيث يتمُّ التحوُّل بالمؤنث من حيِّز الاختلاف الجنسي مع الرجل إلى حيِّز العبقرية الأنثوية. وهو معنى الأطروحة التي تدافع عنها جوليا كريستيفا في ثلاثيتها الشهيرة بعنوان «العبقرية الأنثوية» (١٩٩٩م). وفي هذا المؤلَّف الضخم المكوَّن من ثلاثة أجزاء تشتغل الكاتبة على ثلاثة مشاريع من الكتابة النسائية تعود إلى حنَّا آرندت وميلاني كلاين وكولات. وذلك تحت عناوين تناسب فكريًّا هذه الورشات المؤنَّثة

---

[١١] كتاب: ثنائيَّة الكينونة، مرجع مذكور سابقا، ص٣٠.

[١٢] Voir: Virginia Wolff, Une chambre à soi: ou les femmes et la littérature, Paris, le livre de poche, 2020 (216 pages).

هي: الحياة والجنون والكلمات. وهي جميعها بمثابة أمكنة تجلِّي العبقرية الأنثوية. وذلك في أفق أطروحة طريفة تراهن على تحرير المؤنث من «نسويَّة الغوغاء» التي تجمع النساء تحت راية كتلة واحدة ومتجانسة. وعلى الضدِّ من ذلك تدافع جوليا كريستيفا في ثلاثيَّتها المذكورة عن فرادة وخصوصية كلِّ كتابة أنثوية. وهو ما تنجزه في كتابها الأول الخاص بعبقرية حنَّا آرندت، وذلك في أفق تحوُّل نظري تحرص عليه جوليا كريستيفا من مفهوم قديم للعبقرية ينسبها إلى الآلهة إلى مفهوم جديد يَقرنها بمفهوم القدرة على التجديد. وهو المعنى الذي تجسِّده فلسفة الفعل لدى حنَّا آرندت بوصف الفعل قدرة على التجديد فيما أبعد من عالم السوق الذي يهيمن عليه منطق التنميط والمماثلة وتحويل كلِّ شيء إلى بضاعة. والنساء ها هنا يتميَّزن بالقدرة على التجديد بوصفهنَّ يتمتَّعن بحسب كريستيفا بميزة الأمومة التي تجعلهنَّ الأقدر على الخلق وتجعل النساء بهذا المعنى يختلفن جذريًّا عن الرجال.[١٣]

(٢) حدود كتابة المؤنث

لقد أثارت أطروحة كتابة المؤنَّث جدلًا حادًّا في الأوساط الفرنسية في سبعينيات القرن الماضي؛ بحيث اعترضت بعض المنظِّرات النسويَّات على ثنائية المذكَّر والمؤنَّث من قبيل الروائية والفيلسوفة الفرنسية مونيك فيتيغ (١٩٣٥–٢٠٠٣م). وهي منظِّرة نسوية مادية راديكالية ترفض القول بأسطورة المرأة أو الأنثى. وتبعًا لذلك فهي تناضل ضدَّ ثنائية المؤنث والمذكَّر التي يقوم عليها نظام الجنسانية الغيرية. وهو نظام تصفه فيتيغ بكونه تصوُّرًا ماهويًّا يشتغل بوصفه نظامًا سياسيًّا وليس فقط بوصفه نظامًا جنسيًّا. وهي تذهب في هذا السياق إلى القول إن «المرأة لا معنى لها إلَّا ضمن الأنظمة الفكرية والاقتصادية القائمة على الجنسانية الغيرية.»[١٤] ووفقًا لهذا التخريب للثنائية الجندرية التقليدية تَعتبر الفيلسوفة النسوية فيتيغ إذَن أن «ليس ثَمة كتابة أنثوية»، وذلك لأنَّ الكتابة عندها إنَّما تُعرَّف بوصفها «فضاء حرية» فيما أبعد مما تسمِّيه «سمة الجندر»، وانطلاقًا من هذه الأطروحة يتمَّ تنزيل الكتابة «خارج التقسيم الاجتماعي للأجناس».

[١٣] Voir: Julia Kristeva, Le génie féminin, Hannah Arendt, Paris, Fayard, 1999, (408 pages).

[١٤] Voir: Monique Wittig, Le chantier Littéraire, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 2010.

وهي أطروحة استأنفها جوديث بتلر التي دخلت في نقاش فلسفي معمَّق مع النظرية النسوية الفرنسية التي مثَّلت مونيك فيتيغ أحد تعبيراتها النموذجية. يتعلَّق الأمر تحديدًا إذَن بمناقشة «ميتافيزيقا الجوهر» التي تقوم عليها أطروحة الاختلاف الجنسي للوس إيريغاراي. ولقد اتَّهمَت جوديث بتلر لوس إيريغاراي وكلَّ من اشتغل في سياق كتابة المؤنَّث، باختزال دائرة الاختلاف الجنسي في الثنائي ذكر-أنثى، أي في الغيرية الجنسية؛ وذلك لأنَّ هذا الاختزال إنما هو يُقصي بذلك من اعتبارها تعدد النماذج الجنسانية الخاصة بالأقليات الجنسية من اللواطيين أو السحاقيات وأشكال أخرى من الجنوسة. إنَّ الأمر يتعلَّق هنا بمرحلة مغايرة من التأويل للجنسانية هي مرحلة اكتشاف «قلق الجندر»[١٥] بتاريخ ١٩٩٠م كما تشخِّصه الفيلسوفة وعالمة الألسنية الأمريكية جوديث بتلر في كتاب لها أثار ضجَّة عالمية وثورة نسوية في مجال الدراسات النسوية. لقد غيَّرت بتلر من براديغم الجنسانية بالكشف عن مرحلة مزعجة من اختلال كل معايير الجنوسة القائمة على الاختلاف الجنسي بين النساء والرجال. وهنا تغيِّر اللغة علاقتها بالجنوسة؛ بحيث تصير «الجنوسة نفسها فاعلية معيارية أي أنها تنجز دومًا الهُوية التي تكوِّنها» أي أنه وفق عبارات بتلر نفسها «ليس ثمة هوية للجنوسة خارج العبارة.» لكن هذا لا يعني أننا نسكن جنوستنا من داخل اللغة فحسب؛ أي من دون أجسادنا، بل إن مادية الجسد إنما تشتغل صلب معايير ثقافية أي لغوية محدَّدة.

[١٥] جوديث باتلر، قلق الجندر، النسوية وتخريب الهُوية، ترجمة فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠٢٢م.

الفصل الرابع

المقدَّس في لغة المؤنث

«يوم كان الأزواج يُقيمون في المنزل ويغزلون.»

مارلين ستون، يوم كان الرب أنثى

«لا شيء يبقى إلا إذا كان له اسم. إن الاسم يعني الوجود. تتلقى وجودها الآلهة عبر منح الاسم كما يفعل البشر.»

غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي

تحت راية الأنوثة وُلد المقدَّس في زمان بعيد عن زماننا وفي جغرافيا غامضة لا تشبه جغرافياتنا الحديثة التي بنَت نفسها على ضرورة نزع القداسة عن العالم. وبعيدًا عن أسماعنا المكتظة بضجيج الذكور على ذاكرة الإناث، صرخت النساء وهن يلدن في العراء أبناء الإنسانية السحيقة في القدم وزغردَت النساء أيضًا ورتَّلَت أغنيات الحياة الأولى، تلك التي وُلدت من أرحامهن. لكن هيمنة النظام الأبوي على تاريخ الإنسانية منذ آلاف السنين يمنعنا من الإنصات إلى أصوات الألوهة المؤنثة التي ظهرت في حضارات الشرق القديمة منذ ما يقارب نصف مليون سنة خلت. ولكن لأننا نؤرخ بذاكرة ذكورية، ولأننا نؤرخ أيضًا بذاكرة قصيرة نظل مصابين بضرب من الصمم إزاء الصراخ البعيد لأصوات مكتومة ولدمدمة الأغنيات المخنوقة في أغوار الذاكرة العميقة لتاريخ النساء. ولأن «البئر العميقة — كما يقول نيتشه — ستظل طويلًا لا تعرف ما الذي يحدث في قاعها.» سيظل التاريخ يُكتب تحت سيادة الهيمنة البطريركية، تاريخ يجري تصديقه وعدم التشكيك بخططه الرمزية حتى من النساء أنفسهم.

لكن الذاكرة لا تنسى رغم كل أشكال التعتيم عليها. وفي هذا السياق الفكري تنخرط جملة من الأبحاث في تاريخ الأديان والحضارات القديمة التي اتخذت من مَهمة إنجاز سردية مغايرة للسرديات الذكورية والدينية والسياسية التي قامت على كتابة التاريخ من وجهة نظر الهيمنة الذكورية التي قامت على تحالف الثالوث: الذكر والملك والإله؛ بحيث يصبح الذكر مَلكًا بوصفه يجسد سلطة الرب على الأرض، وضد هذه القراءة الذكورية للتاريخ، تنهض جملة من الأبحاث العلمية النسوية بكتابة تاريخ النساء من وجهة نظر النساء. وهو ما أعلنت عنه المؤرخة الأمريكية غيردا ليرنر (١٩٢٠–٢٠١٣م) في كتابها المعنون **نشأة النظام الأبوي** (١٩٨٦م). وهو كتاب يقوم على أطروحة أساسية فتحت الأفق أمام كتابة مغايرة للتاريخ من وجهة نظر متحررة من القراءة البطريكية، وهي أطروحة تعبر عنها منذ مقدمة الكتاب كما يلي: «إن تاريخ النساء أساسي وجوهري لتحرُّرهن.» ومن أجل ألا يستمر إبعاد النساء عن «الإسهام في صناعة التاريخ»، ومن أجل ألا يستمر «إنكار تاريخ النساء» وتعتيم الرجال عليه، اتخذت غيردا لينر من مهمة إعادة كتابة تاريخ النساء في علاقة بنشأة النظام الأبوي مهمةً بحثية لكتابها. لكن متى بدأ تحديدًا تاريخ النساء؟ وكيف وقع الانقلاب عليه من طرف الذكور؟ إن الأمر يقتضي العودة إلى تاريخ الحضارات الشرقية القديمة في بلاد الرافدين؛ حيث نعثر على أول ظهور لعبادة الأم أو «الألوهة المؤنثة»، وهذا هو المجال المعرفي الشاق والمتوعِّر والغريب عن عاداتنا الفكرية والإبستمولوجية الحديثة الذي اختارَت الباحثة السورية ميادة كيالي الولوج إليه واختراقه بحثًا وقراءةً وتأويلًا باستنطاقها للألواح وللنصوص المفقودة وبتجشُّمها مصاعب السير في ثنايا ذاكرة سحيقة لا نعرف إلى الآن ما الذي حدث صلبها. ولقد أنجزت الباحثة ميادة كيالي في هذا المجال رسالة ماجستير نشرَت تحت عنوان **المرأة والألوهة المؤنثة في حضارات وادي الرافدين** (٢٠١٥م)، واستأنفت البحث في هذا المجال برسالة دكتوراه نشرَت بعنوان **هندسة الهيمنة على النساء، الزواج في حضارات العراق ومصر القديمة** (٢٠١٨م). وبوسعنا اعتبار ما أنجزته الباحثة بمثابة المحاولة البحثية الجادة في ظل أفق معرفي جديد ضمن الأبحاث النسوية العربية المعاصرة التي لم تفعل في غالب الأحيان غير استيراد نظريات النسوية الغربية وترجمتها على أنحاء مختلفة إلى ثقافتنا؛ فكانت في مجملها بمثابة الدفاع عن حقوق المرأة ضد التصور الديني الرعوي لها، وذلك يقال أيضًا حتى على تلك الأبحاث التي انضوت تحت راية النسوية الإسلامية الداعية إلى قراءة نسوية للقرآن من أجل إنصاف النساء ضحيات القراءة الذكورية للكتاب

المقدَّس؛ فكانت أبحاث النسويات العربيات والإسلاميات على نحوٍ ما مشحونة بانفعالات المرأة-الضحية، في ضرب من السلوك النظري الخصامي، كما لو كانت المرأة متسولة على عتبات رجل هو مقياس المساواة ومصدرها معًا، وكما لو كانت هيمنة الذكور أمرًا طبيعيًّا في حين أن الأمر تم له وفق مسار تاريخي دقيق تؤرخ له الباحثة.

كيف نشأت ديانة الألوهة المؤنثة؟ وكيف حدث الانقلاب عليها؟ وكيف مثَّلت مؤسسة الزواج أحد أهم وسائل ذلك الانقلاب؟

للإجابة عن هذه الأسئلة تنطلق الباحثة ميادة كيالي من أطروحة أساسية مفادها: أنه لم يعُد بوسعنا اليوم بعد كل الاكتشافات الحاصلة في مجال تاريخ الحضارات القديمة، الاعتقاد في السردية الأحادية القائلة بالخطيئة الأولى لحواء. وهي سردية دينية بطريركية تزجُّ بالمرأة ضمن القمقم الرعوي، وتجعل من الوصاية الذكورية حتمية بيولوجية أو أمرًا طبيعيًّا وإلهيًّا معًا. وعليه اتخذت الباحثة من مَهمة التسلح بالتاريخ بوصلة معرفية جوهرية من أجل الكشف عن سردية مغايرة تُكتب في صيغة المؤنث هذه المرة. لكن كيف السبيل إلى الكشف عن ولادة المقدَّس في لغة المؤنث؟ هذا السؤال يجرنا إلى موضوعة الزواج كمؤسسة لتعيين الهويات وتحديد العلاقات الاجتماعية وتوزيع السلطات والثروات ولاختراع الحياة وتدبيرها. وكانت أسئلة الباحثة منذ مقدمة رسالة الدكتوراه هي التالية: «هل الزواج بالمطلق صنيعة النظام الأبوي، أم أنه تغيُّر من شكل إلى آخر، حين تحوَّل النظام من أمومي إلى أبوي؟ ما علاقة الزواج بالمُقدس؟»[1] ومن أجل معالجة هذه الإشكاليات حددت الباحثة مدونة بحثها «بمجتمع حضارة الرافدين على امتداد أربع حضارات هي على التوالي: سومر، وآكد، وبابل، وآشور»؛ وذلك لأن هذه الحضارات هي مهد الأديان والمقدَّسات الأولى. ولقد اتخذ البحث، إلى جانب البحوث العالمية في هذا المجال، من التشريعات والقوانين الخاصة بهذه الحضارات نصوصًا أساسية لرسم معالم سردية الألوهة المؤنثة ومعالم الانقلاب الذكوري عليها.

إن أهم ثورة علمية غيَّرت من القراءة البطريكية بحسب الباحثة ميادة كيالي هي اكتشاف أعلن عنه عالم الآثار البريطاني جورج سميث (١٨٤٠-١٨٧٦م) وذلك بتاريخ ١٨٧٢م وهو «العثور على الأصل البابلي لسفر التكوين في بلاد الرافدين، فقد أنهى لتوِّه

---

[1] د. ميَّادة كيلي، هندسة الهيمنة على النساء: الزواج في حضارات العراق ومصر القديمة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٨م، ن ص١٧.

ترجمة الألواح البابلية التي تضمُّ ملحمة جلجامش ... بهذا الاكتشاف تهاوت أسطورة أن الكتاب المقدَّس هو أول نص مكتوب وأنه وحي سماوي.»[٢] وعليه لقد سدد هذا الاكتشاف لألواح جلجامش وفك رموزها، ضربة موجعة لبِنية النظام الأبوي الذي يعتقد أنه أقدم أشكال العائلة. وانطلاقًا من فك شيفرة الكتابة المسمارية ومن مدوناتها الطينية وقطعها الأثرية وقع اكتشاف أساطيرها عن خلق الكون ونصوص تشريعها من إصلاحات وقوانين منذ «أوركاجينا» في لجش (٢٣٧٨–٢٣٧١ق.م.) و«سرجون الآكدي» (٢٣٠٠ق.م.) و«أور نمو» في مدينة أور (٢١٠٠ق.م.)، إلى «لبت عشتار» ملك أيسن (١٩٣٠ق.م.) ... وهذه الاكتشافات التاريخية هي التي اعتمدت عليها الباحثة في سياق انتمائها إلى حقل تاريخ الحضارات القديمة الذي بوسعه وحده سرد ما حدث تحديدًا لهذا الانقلاب الذكوري على المقدَّس في لغة المؤنث.

لقد ظهرت ديانة الإلهة المؤنثة في العصر الحجري الحديث (٨٠٠٠–٥٠٠٠ق.م.)؛ حيث ظهرت الزراعة وحيث تركزت الأسطورة الأولى حول «إلهة واحدة هي سيدة الطبيعة» وهو ما يتجلى ضمن التماثيل الفينوسية التي تمثل الربة الأنثى وترمز إلى ديانة الأم بوصفها رمزًا للخصوبة والإثمار والربيع. وهو ما عبَّرت عنه الباحثة: «وجاءت طقوس ذاك الدين لتتواءَم مع الاعتقاد بالألوهة الأنثى بهيئة الأم العظمى، وممارسة عبادتها.»[٣] وفي هذا السياق العام لولادة الألوهة المؤنثة صلب عبادة الأم، مثل الزواج المؤسسة الأصلية لاختراع المقدَّس وللتعبير عنه؛ وذلك لأن «الزواج هنا كان طقسًا يحاكي دورة الخصب والحياة والنماء، وكون الإلهة الأنثى كان من يمثِّلها على الأرض الكاهنة العظمى التي ستنتقي زوجها ليتمم معها طقس الحب.»[٤] وهكذا مثل الزواج المقدَّس الذي يعود في نشأته كما تشير الباحثة، إلى «المجتمعات النيوليتية التي امتدت على (٧٠٠) سنة (٥٨٠٠–٥١٠٠ق.م.)»، بين الإلهين على المستوى الميثولوجي رمزًا لحضور المقدَّس ولمحاكاة الطبيعة في دورة الخصوبة والحياة معًا. لكن ما الذي أدى إلى الانقلاب الذكوري على ديانة الكاهنة العظمى؟ تقدم الباحثة عن هذا السؤال ثلاث إجابات: الأولى تتعلق بعلاقة الزواج بالدين، والثانية في علاقته بالاقتصاد، والثالثة في علاقته بمأسسة الجنس.

---

[٢] نفسه، ص ص٣٧–٣٨.

[٣] نفسه، ص٥٥.

[٤] نفسه، ص٥٦.

ما تُثبته الباحثة، مستندة في ذلك إلى مجموعة من الأبحاث العلمية الرائدة الغربية (إنجلز، فرويد، فوكو، غيردا لينر) والعربية (إبراهيم الحيدري، خزعل الماجدي ..)، أولًا هو أن الدين قد وُلد ضمن حدَث الزواج المُقدس كحدث جنسي طقوسي رمزي يجسد اللقاء بين الإلهة الأم والإله المَلك لإنتاج الحياة والخصب ومحاكاة الطبيعة في سيرورة الحياة والنماء. وهنا ينبغي التمييز بين «الزواج القانوني وهو وليد المجتمع الأبوي ... والزواج المشاعري الطقوسي وهو ممثل المجتمع الأمومي بلا منازع.»[٥] لكن في غضون هذا الزواج المُقدس تم تحويل الزواج كطقس ديني إلى زواج سياسي يعطي المَلك زوج الكاهنة العظمى امتيازات تمكِّنه من ضمان الحكم وتأسيس الإمبراطوريات، واسترقاق النساء الأسيرات واستعمالهن في الدعارة التجارية. وهو ما حدث «في الألفية الثالثة ق.م على أثر الفتوحات العسكرية.»[٦]

أما عن علاقة الزواج بالاقتصاد؛ فالأمر يتعلق باكتشاف المعادن وتصنيع الأدوات وسيطرة الذكر على عملية الصيد في حين يقع تدريجيًّا اختزال المرأة في الإنجاب والعناية بأطفالها. وفي هذه الحقبة التاريخية بدأت سيطرة الرجل على الإنتاج وتراكم الثروات وظهرت أول بوادر المجتمع الطبقي الذي فيه يقع استعباد النساء والعبيد ويتشكل النظام الأبوي بظهور الزواج الأحادي وتحوُّل النسب من الأم إلى الأب، وولادة قيم العفة وطهورية النسب ومقولات الزنا والخيانة وما ترتَّب عليها من تشريعات دينية ذكورية. وهي تشريعات أدت إلى قوننة الزواج ومأسسة الحياة الجنسية وجعلها تحت هيمنة النظام الأبوي. ومن أجل مأسسة الجنسانية والسيطرة على مؤسسة الزواج احتمى النظام الأبوي بتشريعات تعود أقدمها إلى شريعة حمورابي (١٧٩٢–١٧٥٠ق.م.)، وسبقتها شرائع أخرى من قبيل تشريعات أور نمو مؤسس سلالة أور الثالثة الذي حكم بين (٢١١٣–٢٠٩٥م) وقوانين لبت عشتار خامس ملوك سلالة أيسن (١٩٣٩–١٩٢٤ق.م.). ولقد تابعت الباحثة بالتحليل الدقيق ملامح تأسيس النظام الأبوي ضمن هذه التشريعات، منتخِبة من كل تشريع أهم القوانين التي ساهمت في السيطرة على جنسانية المرأة بوصفها حقل الهيمنة الذكورية على النساء. ولعل أهم التشريعات القديمة التي أسست لهيمنة الرجال على النساء هي أولًا المادة السابعة من قانون أور نمو التي تقضي بعقوبة الموت

---

[٥] نفسه، ص٤٧.

[٦] نفسه، ص٧٠.

للمرأة التي تُغوي رجلًا وتقيم معه علاقة جنسية، في حين يُطلق سراح الرجل. بالإضافة إلى ذلك تَعتبر المواد (١٢٧–١٣٤) أهم التشريعات التي سنَّها حمورابي في خصوص عقوبة القذف والزنا وبخاصة التشديد على جنسانية المرأة ومنعها من الزواج في حال غياب زوجها طالما لديها ما يكفيها من الطعام. أما أخطر تشريع سنته القوانين الآشورية القديمة؛ فيتمثل في المادة رقم ٤٠ المتعلقة بالحجاب الذي يوجب على النساء زوجات السادة لبس الحجاب والنساء العاهرات يُمنعن من لباسه ويعاقبن على ذلك.

إن أهم ما نظفر به من هذه الأطروحة اللامعة للباحثة ميادة كيالي هو أن هندسة هيمنة الرجال على النساء إنما تعود إلى مأسسة الحياة الجنسية وتنظيمها من طرف الذكور داخل مؤسسة الزواج التي تحوَّلت إلى مؤسسة لتنضيد خرائط الهيمنة على المرأة وتسخيرها لصالح الرجل. وهو أمر لا يزال إلى اليوم سائدًا في مجتمعاتنا الأبوية التي حتى وإن آمنت بدور النساء في اختراع إمكانية الحياة نفسها؛ فإنها لم تستطع تمثُّل ضرورة إنصاف النساء بوصفهن «نصف المجتمع» وبوصفهن أيضًا «مستقبل الإنسان»، وملح الأرض وزرعها.

الفصل الخامس

هل الإرهاب النسائي مواصَلة لتاريخ العنف على النساء ... بطرق أخرى؟

«إن مبدأ الرؤية المهيمنة ليس مجرد تمثُّل عقلي، بل نسقًا من البِنى المتأصِّلة بثبات في الأشياء والأجساد.»

بيار بورديو، الهيمنة الذكورية

«إذا كان هناك توتُّر يحدث بطريقة مخصوصة بين «الإسلام» و«الغرب» حاليًّا؛ فإنَّ محرِّك هذا التوتر هو شيء ينبغي أن نبحث عنه في الطريقة التي بها تتم مقاربة العلاقة بين الجنسين ... إنه التوتر الذي يغذي ويفضِّل القرارات القصوى والمتطرفة التي تسقط في الإرهاب.»

لوران بيبارد، الإرهاب والنسوية، المذكر في موضع سؤال

إذا كان الاهتمام بقضية المرأة قد انصبَّ منذ قرن من الزمن على معارك تحرُّر النساء من الهيمنة الذكورية، وعلى صورة المرأة كضحية لعنف تاريخي مطوَّل يعود إلى آلاف السنين مارسته البِنى الثقافية والسياسية الأبوية؛ فإن الدراسات النسوية والجندرية مطالبة اليوم بالاشتغال على ظاهرة أكثر إحراجًا وخطورة؛ كيف نفهم ظهور نساء إرهابيات يشتغلن ضمن منظومات العنف المعولم تحت راية سلطة بطريكية متطرفة؟ هل أن التحاق النساء بالإرهاب كأقصى تجليات مكنة اللاهوت الذكوري المتطرف، الذي يجعل من القتل طقسه القيامي المفضل، هو ردة فعل على تاريخ العنف المخزن في ذاكرة النساء أم هو استئناف

جذري لهيمنة الذكور التي تصنعها النساء وتُؤبِّدها على نحو مفزع؟ كيف نفهم ظاهرة «الإرهاب النسائي»[١] الذي استفحل فجأة بعد «الربيع العربي»؟ من أجل مواجهة هذه الوضعية التأويلية المزعجة، سنحاول اختبار الأطروحة التالية: أن «الإرهاب النسائي» هو التعبيرة الرمزية الراهنة عن ضرب من العدمية النسوية السالبة الناجمة عن تأبيد تاريخي مؤلم للهيمنة الذكورية على النساء؛ لذلك علينا إعادة المرور بتاريخ العنف على النساء من أجل فهم انخراط النساء في منظومة العنف الإرهابي المعولم.

(١) لكن كيف نكتب تاريخ العنف على النساء؟

لا بد من الإشارة أولًا أن تاريخ النساء هو مفهوم ظهر حديثًا منذ سبعينيات القرن الماضي من أجل التأريخ للنضالات النسوية الحديثة التي عرفها الغرب منذ ١٧٩١م تاريخ أول اعتراف بالمرأة كمواطنة إبَّان الثورة الفرنسية. وأن كتابة تاريخ النساء إنما هو إذَن كتابة لتاريخ أشكال العنف عليهن منذ أن سرقت راحيل التراقيم من بيت أبيها إلى بيت زوجها، في قصص الآباء في «سفر التكوين»، (١٠٥٠ سنة قبل الميلاد) إلى صدور الإعلان العالمي عن حقوق الإنسان (١٩٤٨م)؛ حيث وقع الاعتراف رسميًّا لأول مرة بالمساواة الكونية التامة بين جميع الناس في جميع الحقوق والواجبات. لكن تاريخ النساء هو أيضًا تاريخ عبادة الأم، وزمن الربَّات في الشرق القديم، وتاريخ الكاهنات والساحرات والملكات والعالمات والشاعرات ... هو تاريخ هاجر التي أشار إليها القرآن وارتبط طقس الحج بقصتها، والخنساء الشاعرة، وعائشة أم المؤمنين ... هو تاريخ الزعامات[٢] والقيادات: زنوبيا ملكة سبأ ... وعليسة مؤسسة قرطاج ... وروزا لكسمبورغ وحنا آرندت وسيمون دي بوفوار ... غير أن هذه الأسماء لا يحفظها التاريخ الذكوري إلا من أجل تصنيفها في خانة نسوية لا تملك نفس القدر من الاهتمام مثلما يملكه الملوك أو الشعراء أو الأنبياء أو الفلاسفة الذكور. ثَمة فرق ما بين الذاكرة التي تدوَّن من وجهة نظر الضحايا أو المهيمن عليهم وبين التاريخ الذي يكتب من وجهة نظر المُهيمن أو المُنتصر.

---

[١] د. آمال قرامي، ومنية العرفاوي، **النساء والإرهاب، دراسة جندرية**، تونس، مسكيلياني، ٢٠١٧م، ص٢٢.

[٢] ناجية الوريمي، زعامة المرأة في الإسلام المبكر، تونس، دار الجنوب، ٢٠١٦م.

(٢) كيف تم إخضاع النساء إلى هيمنة الذكور؟

لقد انخرط في هذا السؤال الثقيل باحثون وفلاسفة ومؤرخون اتفقوا على ضرورة العودة إلى البِنى الرمزية والروحية العميقة التي تجد في المخيال الميثولوجي العميق للشعوب تعبيراتها الأساسية من أجل التأريخ لسياسات «المذكر والمؤنث» ولأسس النظام الأبوي تحديدًا. وهو ما يسميه بيار بورديو «بالعنف الرمزي» الذي يجد في «البناء الاجتماعي للأجساد»[٣] استراتيجية أساسية من أجل بناء كسمولوجيا المركزية الذكورية. وتذهب الفيلسوفة الفرنسية سيلفيان أغسنزكي إلى الحديث عن نوع من «ميتافيزيقا الأجناس» القائمة على «تواطؤ المخيال الميثولوجي مع الهيمنة الذكورية» من أجل الهيمنة على النساء، وذلك وفق نوع من المماهاة بين «الفحولة والحياة الروحية ... وكأنما الذكر هو جنس العقل أو الروح، في حين تبقى الأنثى ملتفتة نحو الشهوة ونحو الأرض وهذا جلي في نصوص آباء الكنيسة ... ذلك أن الأسطورة لا تُضاف إلى الواقع إنما تشكِّله.»[٤]

(٣) من عبادة الأمهات إلى قصص الآباء

لقد اتفق أكثر الباحثين في هذا المجال على أن المخيال الديني عمومًا والتوحيدي خصوصًا قد قام على تاريخ طويل من التشريع للعنف ضد النساء على أنحاء مختلفة وبدرجات متفاوتة وفي سياقات تاريخية جِد متباعدة ومتنافرة أحيانًا. وهو ما تثبته المؤرخة الأمريكية غيردا ليرنر (١٩٢٠–٢٠١٣م) في كتابها **نشأة النظام الأبوي**. وهي دراسة مطولة وعميقة حول تاريخ النظام الأبوي في بلاد الرافدين (منذ حوالي ٣١٠٠ إلى ٦٠٠ق.م.) بوصفه سيرورة تاريخية طويلة وقع فيها إخضاع النساء إلى سلطة الرجال. وينطلق الكتاب من فكرة أن «تاريخ النساء أساسي وجوهري لتحرُّرهن.»[٥] لكن يبدو أن هذا التاريخ لم يُكتب رغم كل النضالات النسوية الحديثة من سيمون دي بوفوار إلى جوديث بتلر. ذلك أنه ينبغي الإقرار وفق عبارات ليرنر بضرب من «المسافة بين الثقافة التاريخية

---

[٣] بيار بورديو، **الهيمنة الذكورية**، ترجمة د. سلمان قعفراني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ص٢٤.

[٤] Sylviane Agacinski, Métaphysique des sexes. Masculin–Féminin aux sources du christianisme, Paris, Seuil, 2005, p. 18.

[٥] غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ترجمة أسامة إسبر، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ١٩٨٦م، ص٢٧.

والنقد النسوي». لكن أي معنى ينبغي أن نمنحه ها هنا لمفهوم التاريخ؟ تميز غيردا ليرنر بين الماضي والتاريخ على أساس الفرق بين ماضٍ غير مدون وتاريخ مدوَّن ومؤَوَّل. والمفارقة بينهما تكمن هنا بين انتماء تاريخ النساء إلى خانة الماضي غير المدون، في حين يحتكر الذكور التاريخ الذي يكتبونه، وذلك من وجهة نظر النظام الأبوي، الذي ينبغي علينا التأريخ له جيدًا من أجل العثور صلبه على تاريخ العنف على النساء. هكذا إذَن لا يمكن في الحقيقة كتابة تاريخ العنف على النساء دونما المرور عبر تاريخ نشأة النظام الأبوي. ويصبح السؤال حينئذٍ هو التالي: كيف يمكن تفسير «أسباب الخضوع الأنثوي» طيلة آلاف من السنين من هيمنة الذكور على كل السياسات؛ سياسات الذاكرة والحقيقة والأجساد والدول والمعتقدات؟ يبدو إذَن أن كل التاريخ المدوَّن إنما هو تاريخ «مشوَّه؛ لأنه يروي القصة من وجهة نظر النصف الذكري من البشرية فحسب.»[٦] وعليه يمكننا اعتبار أن إبعاد النساء عن الإسهام في صناعة التاريخ وتأويل ماضي البشرية هو سمة النظام الأبوي وهو في نفس الوقت مظهر من مظاهر العنف على النساء.

كيف يمكن للنساء صناعة تاريخهن بمعنى كتابته وتأويله بعيدًا عن السلطة الذكورية؟

لماذا قضَت النساء كل هذا التاريخ الطويل (أكثر من ٣٥٠٠ سنة) من أجل الوعي بحقوقهن؟ وخاصة أن السؤال الأكثر إزعاجًا هو ما طرحته الباحثة الأمريكية ليرنر: «ما الذي يمكن أن يشرح تواطؤ النساء في دعم النظام الأبوي الذي أخضعهن وفي نقل النظام جيلًا بعد آخر، إلى أولادهن من الجنسين؟»[٧] لقد نشأ تاريخ العنف على النساء في فترة قديمة جدًّا تعود إلى الشرق القديم؛ حيث حدثَت تحولات عميقة في نظام القرابة وتشكُّل البيروقراطيات الدينية التي تحولَت فيها الإنسانية من عبادة الأم إلى تشخُّصات الإله الذكر. وهذه الفترة هي عبارة عن سيرورة تاريخية طويلة امتدت على مدى ٢٥٠٠ سنة تقريبًا من ٣١٠٠ إلى ٦٠٠ق.م. وهي فترة وقع فيها ترسيخ النظام الأبوي وتحوُّل السلطة من الأمهات إلى الآباء. وقد حصل هذا الأمر بحسب الباحثة لحظة ظهور التوحيد اليهودي، الذي نص في أسفاره على أنه «من المرأة ابتدأت الخطيئة وبسببها نموت جميعًا» (ابن سيراخ)، وحيث صارت المرأة ملكية من بين ملكيات الرجل مثل خدَمه وثوره وحماره،

---

[٦] نفس المصدر، ص٢٩.

[٧] نفسه، ص٣١٧.

وصار بوسع الأب بيع ابنته كعبدة وحرمانها من الإرث في صورة وجود أخ أكبر، وعزل الحائض والنافس بما هي نجسة، وصار الحسب يُكتب من جهة الأب ... إضافة إلى تشريعات كشوف العذرية واعتبار «النساء سخيفات ويمتثلن لكل المخلوقات» (التكوين الكبير)، بل وصل العنف على النساء إلى حد عدم اعتبار المرأة بشرًا. وهو ما صرح به الباحث وليام بركلي «لم تكن المرأة تُعَد بشرًا في الشريعة اليهودية وإنما كانت تُعَد شيئًا.»[٨]

ولقد واصلت المسيحية هذا العنف اليهودي ضد النساء ضمن منظومة رمزية بطريكية قائمة على مركزية الذكور وهو ما تشهد عليه تعليمات بولس التي استمرت على أنحاء مختلفة مع أغسطينوس وتوما الأكويني نفسه؛ حيث تأسس كل التقليد المسيحي على أسطورة الخطيئة الأصلية، ووقع التشديد على تعليمات إخضاع النساء إلى سلطة الرجال، وعلى الصمت في الكنائس وعلى تغطية رأسها وعلى منعها من الوعظ بوصفها مصدرًا للإثم، وعليها ملازمة البيوت وطاعة الرجال، ووصل الأمر إلى حدٍّ كره الجنس ومعاداة المرأة من طرف القديسين المسيحيين، الذين اعتبروا المرأة «مدخل الشيطان إلى نفس الإنسان، ناقضة لنواميس الله، ومشوهة لصورته.»[٩]

أما عن المرأة في السياق الإسلامي؛ فإن الجميع قد اتفقوا أنه بالرغم من بعض التحسينات التي أجراها الإسلام على وضع المرأة بالنسبة إلى اليهودية والمسيحية في قضايا أساسية منها الإرث وتعدد الزوجات والحق في الطلاق، وتكافؤها مع الرجل أمام الله؛ فإن الإسلام ظل يستأنف النظام الأبوي بكل ثقَله الذي قد يُعطِّل تسارع وتيرة التاريخ في ديارنا ... وواصل الفقهاء وعلماء الكلام والمفسِّرون من السُّنة والشيعة على حدٍّ سواء اعتبار المرأة في مرتبة دونية؛ حيث يقول عالم الكلام والفقيه الأشعري فخر الدين الرازي «إن النساء خُلقن كخلق الدواب.»[١٠] مثلما نقرأ أيضًا تحت قلم صدر الدين الشيرازي: «أن النساء لضعف عقولهن ... كِدن أن يلحَقن بالدواب.» وعلى لسان ابن مسعود: «احبسوا النساء في البيوت، فإن النساء عورة.»[١١] إن هذا العنف على النساء الذي أسس له

---

[٨] إيفون يازبيك حداد وجون إسبوزيتو، **بنات إبراهيم، الفكر النسوي في اليهودية والمسيحية والإسلام**، ترجمة عمرو بسيوني وهشام سمر، بيروت، ناشرون، ٢٠١٨م، ص١١-١٢.

[٩] نفسه، ص١٩-٢٠.

[١٠] **بنات إبراهيم**، نفسه، ص٢٦.

[١١] نفسه، ص٤٠.

التقليد الفقهي والمفسرون والشُّراح ضمن السياق الإسلامي يستأنفه اليوم بعض الدعاة المتطرفين وأصحاب الفتاوى الذين يشرعون لكل أشكال الإرهاب: ضد النساء أو ضد النمط المجتمعي الحديث، ضد قيم العقل وحرية المعتقد، ضد إمكانية المستقبل، وضد ثقافة الحياة برمتها.

وفي هذا السياق الكبير من الإسلام السياسي الذي يقوم على ضربٍ من الابتزاز للحداثة، يستعمل تقنياتها التواصلية وذكاءها العلمي ويحثُّ على هدم قيَمها معًا، يقع تحويل النساء إلى أجساد صالحة لدعم مكنة الإرهاب الفظيعة؛ أجساد للنكاح ضمن خطة «جهاد النكاح» أو أجساد «للتفجير» ضمن خطة الخراب الشاملة لرهط من العدميين الذين يدفعون بالعالم إلى دروب لا تؤدي. والمثير في هذا «الإرهاب النسائي» هو مواصلته لتاريخ العنف على النساء، وتأبيده لخضوعهن إلى منظومة المركزية الذكورية التي تتخذ من النساء دومًا حقلًا للاستثمار في خططها وأمراضها ونزواتها الأكثر دمارًا. وعليه، المطلوب اليوم ضرب من النسوية النضالية التي لا تقوم لا على المركزية النسوية التي تجعل من الذكور أعداءً مؤبدين، ولا على لاهوت نسوي يسعى إلى التحرُّر في لغة أنشأتها السلطة البطريكية نفسها، بل على استراتيجية ثقافية عميقة من أجل تجديد القيم الروحية لشعوب أنهكتها سردية متعبة بعقول لا تفكر.

الفصل السادس

أنا أيضًا: صخب رقمي أم ثورة جنسية؟

«إن الامتياز الذكوري هو فخٌّ أيضًا.»

بيار بورديو، الهيمنة الذكورية

«لا أحد أكثر صلفًا تجاه النساء، أكثر عدوانية وأكثر احتقارًا، من رجل قلِق على فحولته.»

سيمون دي بوفوار، الجنس الثاني

«إن التحرُّش لا علاقة له بالجنس. إنه على الأرجح ضرب سيئ من نزاع الاعتراف مع المرأة وبالذات مع المرأة «الحديثة»، نعني المرأة العمومية، الحرة، العاملة، المقتدرة، المتعلِّمة، المستقلَّة بنفسها، المالكة لجسدها ... تلك المرأة التي لا يمكن أو لم يَعُد يمكن تدجين ذاتها أو قطعت شوطًا كبيرًا وحاسمًا في إعادة تنظيم هويتها الجندرية.»

فتحي المسكيني، الهجرة إلى الإنسانية

لا تزال قضية المرأة اليوم بعد قرن ونيف من النضالات النسوية موضع جدل فكري واجتماعي وسياسي وجنسي. وذلك بالرغم من إقرار أهم الدساتير الدولية لمبدأ المساواة بينها وبين الرجل في كل الحقوق والواجبات. ولا تزال الحركات النسوية في حالة تدفُّق باهر؛ حيث وصلنا اليوم إلى ما يسمَّى بالموجة الرابعة في تاريخ النسوية الحديثة، والتي

انطلقت منذ الثورة الفرنسية ووقعَت بيانها الفكري الحاسم مع كتاب «الجنس الثاني» لسيمون دي بوفوار (١٩٤٩م)، وانتهت اليوم إلى ما يسمَّى بنسوية الهاشتاغ منذ حركة «أنا أيضًا». ولقد أثارت هذه الحركة النسوية الجديدة جدلًا فكريًّا حادًّا بين النسويات في أوروبا وأمريكا بين من ترى فيها «ثورة جنسية»، ومن تكتب عنها تحت عنوان «إرهاب نسوي جديد». إضافة إلى ذلك ثمة من الفيلسوفات من يعارضن هذه الحركة النسوية الجديدة بتهمة كونها حركة نخبوية برجوازية إقصائية لا تتوجَّه إلى كل النساء وهو ما تصرِّح به الفيلسوفة النسوية الأمريكية نانسي فرايزر التي تقترح ضرورة تحرير النسوية من أسئلة الجندر والجنس من أجل الاهتمام بمشاكل أكثر راهنية من قبيل اللاعدالة واللامساواة التي تعاني منها النساء اليوم سياسيًّا واجتماعيًّا.

ستتوزع خطة هذا المقال على ثلاثة مراحل؛ أولًا: تنزيل حركة «أنا أيضًا» ضمن الحراك النسوي العام. ثانيًا: التعريف بهذه الحركة بوصفها «ثورة جنسية» جديدة. وثالثًا: رسم حدود هذه الحركة بوصفها ضربًا من «الديانة النسوية» التي تؤدي إلى رسم هوة جنسية مفزعة بين الرجل كما لو كان «وحشًا» والمرأة بوصفها «ضحية».

(١) موجات نسوية

ثَمة طرق عديدة للتأريخ لنضالات النساء من أجل المساواة مع الرجال أو من أجل التحرر من الهيمنة الذكورية، أو من أجل تحرير النساء والرجال من النظام الاستعماري الإمبريالي القائم على هيمنة الرجل الأبيض على الأرض والنساء والدول الضعيفة، أو من أجل تحرير حقل الجنسانية باقتراح مقاربات مغايرة للغيرية الجنسية. وفي الحقيقة بوسعنا أيضًا إحصاء نسويات عديدة: النسوية الليبرالية والنسوية الاشتراكية والنسوية الراديكالية ونسوية السود، والإيكولوجيا النسوية، والنسوية ما بعد الاستعمارية، أو بالتمييز بين نسوية مساواتية نظرت لها سيمون دي بوفوار التي تعتبر «أن المرأة رجل كالآخرين»، ونسوية اختلافية تنظر لها لوس إيريغاري، ونسوية الجندر والأقليات الجنسية وتخريب الهوية لجوديث بتلر منذ كتابها «اضطراب في الجندر» بتاريخ ١٩٩٠م، ونسوية جديدة تجد في كتاب بربرا بولا بتاريخ ٢٠١٩م عنوانها النموذجي.

لقد انطلقت الحركات النسوية منذ القرن التاسع عشر وتحديدًا منذ الثورة الصناعية بمطالبة النساء بالحق في الاقتراع. وهي حركة وقعت تسميتها بالموجة النسوية الأولى انطلقت منذ ١٨٥٠ إلى ١٩٤٥م، وقادتها نسوية برجوازية، وقعت محاربتها بشدة من

طرف نسوية اشتراكية عمالية أدَّت إلى «يوم التضامن العالمي بين النساء البروليتاريات» بتاريخ ٨ مارس ١٩١٠م: والذي صار يعرف باليوم العالمي للمرأة. ولقد وجدت هذه الحركة النسوية الأولى في كتاب جون ستيوارت ميل بعنوان «في إخضاع النساء» (١٨٦٩م) توقيعتها الفكرية الأولى، وفي نص روزا لكسمبورغ بعنوان «الاقتراع النسائي والنضال الطبقي» (١٩١٢م) تعبيراته النضالية الثانية. أما الموجة النسوية الثانية فقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية مع غزو النساء لسوق الشغل ودخولهن الجامعات، وقد تميزت هذه الفترة باكتشاف المرأة لجسدها وبنضالها ضد الهيمنة الذكورية التي شخَّصها جيدًا كتاب بيار بورديو تحت عنوان «الهيمنة الذكورية» (٢٠٠٢م). مما أدى إلى ظهور نسوية راديكالية بعد أحداث ماي ١٩٦٨م بفرنسا. ولقد تعززت هذه الموجة بين ١٩٦٠ و١٩٧٠م وقامت خاصة على المطالبة بقيم جنسية جديدة في العلاقة بين الجنسين وذلك ضد النزعة البطريكية. أما الموجة الثالثة فيؤرخ لها انطلاقًا من ١٩٨٠م وظهرت بالولايات المتحدة الأمريكية، وانطلقت من حركة الأقليات من النساء السود والسحاقيات وعاملات الجنس.

(٢) حركة «أنا أيضًا»

هنا نتوقف عند الموجة النسوية الرابعة التي تتنزل ضمنها حركة «أنا أيضًا» فهي حركة يجري التأريخ لها خاصة منذ ٢٠١٢م وتتلازم مع تقدُّم استعمال وسائل التواصل الرقمية. وهي نسوية تطالب بالعدالة للنساء في خصوص مسألة حارقة هي مسألة التحرش الجنسي والعنف ضد المرأة. ويُعَد فيسبوك وتويتر وإنستغرام ويوتيوب إذَن وسائل ومجالات نضال هذه النسوية الافتراضية ضد كراهية النساء، والهرسلة في الشوارع وأشكال العنف الجنسي في المركبات الجامعية. ولقد مثَّلت واقعة الاغتصاب الجماعي في نيودلهي بتاريخ ٢٠١٢م وقتل إيسلا فيستا ٢٠١٤م وأخيرًا واقعة هارفي ونشتاين ٢٠١٧م أهم الأحداث التي ناضلت ضدها هذه النسوية الرقمية. في هذا السياق النسوي الرقمي تتنزل إذَن نسوية الهاشتاغ التي يؤرخ لها أيضًا منذ تأسيس تويتر أي سنة ٢٠٠٦م والذي أدى إلى ديمقراطية القضايا النسوية وظهور نسويات مراهقات وشابات في فئة عمرية تتراوح بين ١٨ و٢٩ سنة. وأنتجت هذه الموجة النسوية إيديولوجيا نسوية حول التحرش الجنسي، والتمييز في العمل، والتمثيل القائم على التمييز الجنسي لصورة المرأة في وسائل الإعلام، وكراهية النساء.

أما عن حركة «أنا أيضًا» فقد ظهرت تحديدًا في شهر أكتوبر ٢٠١٧م بعد هاشتاغ دوَّنته الممثلة السينمائية الأمريكية أليسا ميلانو التي تعرضت إلى تحرش جنسي من

طرف هارفي ونشتاين المنتج السينمائي الأمريكي الذي اتهمته قرابة عشر نساء بالتحرش الجنسي ولقد وقع طردهن من شركته بعد ذلك. ولقد غيَّرت هذه الحركة النسوية من المشهد النسوي بعامة؛ بحيث فسحت المجال أمام المرأة ضحية التحرش الجنسي كي تقصَّ ما حدث معها على وسائل التواصل الاجتماعي. وتذهب الباحثة النسوية الفرنسية فلورنس روشفولت إلى أن أهمية هذه الموجة تكمن في «أنها قد حررت كلمة النساء على مستوى عالمي»؛ بحيث إن كلمة النساء لم تكن تُسمع إلا بين النساء، في نوع من تحريم الحديث في ما يحدث من جرائم جنسية. وهذه الحركة مكَّنت أيضًا من فضح ما يحدث من استغلال جنسي في الكنائس للأخوات وللأطفال أيضًا.

(٣) حدود نسوية الهاشتاغ

تذهب العديد من النسويات اليوم إلى التعبير عن حدود هذه النسوية الجديدة القائمة على نسوية رقمية تتخذ من الحقل الافتراضي مجالًا لها. ويمكن تجميع أهم الاعتراضات على هذه النسوية في النقاط التالية:

(١) اقتصارها على وسائل التواصل الافتراضية تجعل من هذه الموجة النسوية محدودة وحكرًا على الفئات المالكة لوسائل التواصل الرقمي، مما يجعل منها نسوية إقصائية برجوازية لا تخاطب جميع النساء في العالم.

(٢) أن هذه النسوية تقف في مستوى مفهوم محدود للنضال النسوي هو نضال افتراضي على تويتر أو فيسبوك أو إنستغرام، دون القدرة على النضالات الحقيقية على أرض الواقع. وهي بهذا المعنى نسوية كسولة نرجسية وفردانية تقف في حدود الكلام عن تجارب فردية في التحرش أو العنف الجنسي.

(٣) إن هذه النسوية الجديدة قد خلقت مناخًا تنافسيًّا وعدائيًّا بين الرجال والنساء بدعم الهوة الجنسية بين المرأة في صورة الضحية والرجل في صورة الوحش المفترس.

ومن أجل تفصيل هذه الاعتراضات نتوقف عند ثلاثة مواقف نسوية نموذجية بيَّنت حدود هذه النسوية الرقمية بوصفها أولًا «أشبه بالديانة»، وبوصفها ثانيًا قد «تؤدي إلى حرب بين الجنسين»، وبما هي ثالثًا حركة نخبوية تسقط من اعتبارها أهم معركة نسوية وهي مسألة العدالة والاعتراف في مجال الحياة السياسية والعمومية.

تقول الصحافية والفيلسوفة الفرنسية بيغي ساستر: «إن حركة أنا أيضًا قد وقع احتكارها من طرف نسوية أشبه بالديانة.» وهي بذلك تَعتبر هذه الحركة ضربًا من

الضجة الإعلامية، كما لو كنا «نخترع حدثًا من أجل بيع الورق». لكن الأمر لا يتعلق هنا بحدث تاريخي أو أنثروبولوجي بل هو حدث رقمي اتصالي غير ممكن الظهور إلا على مساحة رقمية تُحوِّل المرأة من مقام الكرامة، أي الدفاع عن كرامتها، إلى مقام الضحية كما لو كانت قاصرًا. وتذهب ساستر في سياق نقدها لهذه النسوية إلى حد اعتبار هذه النسوية ذات ملامح أشبهَ بالدين بدغمائيتها وبكائياتها وبمطاردتها للهرطوقيين أي الذكور المذنبين والمتهَمين بمطاردة النساء كما يطارد الوحش الفريسة. وهذه النسوية تصِفها ساستر بكونها إيديولوجيا شمولية قائمة على نزعة هُووية تختزل العالم في صراع عدائي ومغلق بين المضطهِدين والمضطهَدين. وتحتجُّ ساستر في هذا السياق على إمكانية تقنين الحياة الحميمة وتحويلها إلى موضوعة قضائية وقانونية. وبالإضافة إلى ذلك، يتعلق الأمر في هذه النسوية الجنسية بما تسميه حرفيًّا «ديكتاتورية أقلية نفسية» أي المرأة بما هي ضحية للعنف الجنسي، على الأغلبية. وتُقرُّ بأن «مسألة العنف الجنسي ليست مسألة علاقة بين النساء والرجال بل هي مسألة حضارية ينبغي مقاربتها عبر المنظومة القضائية.» وهي تقترح بذلك نسوية معتدلة ضد النسوية الراديكالية؛ أي نسوية الدفاع عن العلاقات السلمية بين الجنسين وعلى المساواة في الحقوق والواجبات. وتقول: «أنا أدافع عن الحرية والحقيقة.»

لكن هل يمكن اعتبار نسوية «أنا أيضًا» ثورة جنسية أم هي نزعة شمولية في معنى إيديولوجيا نسوية؟ ذاك هو الجدال الذي دار بين نسويتين فرنسيتين؛ أي بين فيلسوفة هي بينيريس لوفيت ومؤرخة هي لورا مورات. وفي هذا الحوار نشهد على جدال فكري واشتباك حقيقي حول نسوية الهاشتاغ التي وجدت في حركة «أنا أيضًا» انطلاقتها الأولى. وهو حوار منشور على الإنترنت بتاريخ ٦ أكتوبر ٢٠١٨م تحت عنوان مثير هو التالي: «أنا أيضًا: ثورة جنسية أم نزعة شمولية جديدة؟» ويبدو أن لورا مورات تدافع عن هذه الحركة وتعتبرها مناسبة هامة لاختراع مجال نقاش ديمقراطي حول الحياة الجنسية وما يحدث للنساء من تحرش وعنف لم نزل غير مجهزين للإنصات إليه بما يكفي. وأن هذه الحركة «أنا أيضًا» منحتنا أيضًا فرصة ثقافية غير مسبوقة للتعبير عن المسكوت عنه، ولكسر التابوهات والمحرمات وأشكال الاضطهاد التي حُكم عليها بالصمت والقمع في ذاكرة النساء التاريخية. وهنا علينا إذَن أن ننتبه إلى أمر أساسي هو أنه «حينما يحصل لدينا الوعي بأن ثَمة مشكلة ما لن يكون في وسعنا بعدها الدفاع عن النظام الذي أنتجها». ومفاد ذلك أن ما تنبهنا إليه «حركة أنا أيضًا» هو أنه ثمة مشكلة حقيقية في العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء ينبغي الإنصات إليها وفهمها بدلًا عن قمعها. وبالتالي أن

كل أشكال العنف الجنسي ضد النساء مشكلة حضارية لم يَعُد بوسع الإنسانية السكوت عنها. وتلك هي مشروعية نسوية «أنا أيضًا». لكن لا ينبغي أن تتحول هذه النسوية إلى حرب بين الجنسين، ولا ينبغي أيضًا أن نحول الرجال إلى المذنبين الوحيدين، ومن المؤسف أيضًا ألا نُنصت للرجال أيضًا من الشباب جيل الإنترنت الذي لا يرى الحياة الجنسية مثلما نراها. وتكتب لورا مورات في هذا السياق ما يلي: «لا أعتقد أن الرجال مسكونون بدوافع جنسية خاصة، غير أن المجتمع قد وقع تصميمه على نحو يقع فيه التشجيع على شكل من الهيمنة الذكورية.» هكذا تُحرِّر لورا مورات مسألة الحياة الجنسية بين النساء والرجال من العلاقة العدائية بين الجنسين التي قد تؤدي إليها نسوية «أنا أيضًا» التي تؤثِّم الذكور دومًا وتحوِّل النساء إلى ضحايا قاصرات. وبالنسبة إلى لورا مورات يتعلق الأمر بضرب من الثورة الجنسية الممكنة بشرط أن نكفَّ عن اتهام الرجال وأن ننخرط في مسار فهم معمَّق للأسباب الحقيقية لكل أشكال العنف الجنسي بين النساء والرجال. وإن أهم ما يمكن القيام به تحت راية نسوية «أنا أيضًا» هو تحويل هذا المشكل إلى مجال للنقاش الديمقراطي الذي تمنحنا إياه وسائل الثورة الرقمية.

أما الفيلسوفة والكاتبة بيرينيس لوفات فهي تعترض بشدة على هذه الحركة النسوية الجديدة وتعتبرها قد حوَّلت مشهد العلاقات بين الرجال والنساء إلى «مشهد كابوسي» بتحويلها الرجال إلى وحوش مفترسة والنساء إلى ضحايا وفريسات. وهي بذلك تُقرُّ بأن هذه الحركة قد أدَّت إلى «حرب بين الجنسين» وقع فيها شيطنة الذكور والقول بقصور النساء إزاء رغباتهن الجنسية. وأكثر من ذلك تَعتبر هذه النسوية الفرنسية بيرينيس لوفات أن «الرجال قد وقع خلعهم من فوق عروشهم في كل مكان»، وفي المقابل لا تزال النساء دومًا في وضع من التَّشيئة بوصفهن موضوعات جنسية للتحرش وللعنف ولكلِّ أشكال الاضطهاد الجنسي الأخرى. وللخروج من هذا المأزِق الحضاري المزعج ترى هذه الفيلسوفة بأن المسألة ليست مسألة قوانين كما تعتقد لورا موت بل هي مسألة تربية، وهي تكتب في هذا السياق وضد الهيمنة الذكورية ما يلي: «ليس ثَمة من حلٍّ غير إعادة تربية الرجال على التحرر من ذكورتهم.» وما نغنَمه من هذه القراءة هو أنه ينبغي علينا التمسُّك بنموذج مُغاير للتربية الجنسية يقع فيه تربية الرجال والنساء على قيم المسئولية. أي لا ينبغي علينا أن نتهمَّ دومًا، علينا أن نربي على نحوٍ موجبٍ الرجالَ والنساء معًا على كيفية إدارة رغباتهم. وذلك يحتاج إلى ثورة جنسية لم تُنجَز بعد.

أما أوجيني باستيي النسوية الفرنسية فقد كتبت تُعارض بشكل حادٍّ نسوية «أنا أيضًا» كتابًا صادمًا بعنوانه «خنزير الفداء. إرهاب أم ثورة مضادة». وفي هذا الكتاب المثير

تَعتبر هذه الكاتبة أننا قد «ضيعنا البوصلة وأن حركة «أنا أيضًا» قد تتحوَّل إلى «إعلان حرب ضد الرجال».» وهي تعتقد بأن «الرجال يخافون اليوم من أن يُوجَدوا وحدهم مع النساء، إنهم يرتابون من أن يقع اتهامُهم. إن الخوف قد غيَّر من مواقعه.» والنتيجة إذَن أن هذه النسوية الجديدة تحت راية «أنا أيضًا» إنما أسست لمناخ من الكراهية والريبة بين الجنسين. وذلك لأنها تتخذ من اتهام الرجل موضوعًا دائمًا لها ومن تبرئة النساء غاية قصوى وبأي ثمن وفي أي سياق من التحرش الجنسي، وهي بذلك قد تتحوَّل إلى تصفية حسابات مع الرجال. بالإضافة إلى أن «الكلام وحده لا يكفي» لمقاومة العنف الجنسي ضد النساء، وأن «الطريقة الأفضل للنضال ضد الاغتصاب أن يقع دومًا عقاب المغتصبين». أما عن شكل النضال النسوي الأفضل، فهو بحسب أوجين باستيي يكمن في تنشيط قيم تقليدية من قبيل الشهامة والشرف لدى الذكور وقيمة الحياء لدى النساء؛ بحيث تذهب هذه النسوية الفرنسية في معارضتها للنسوية الجديدة إلى حد القول بأن العلاقات القديمة بين الرجل والمرأة كانت أفضل وهي تعوِّل بذلك على علاقات سلمية قوامها شهامة الرجل وإغراء المرأة وجمالها الأنثوي.

أما نانسي فرايزر الفيلسوفة النسوية الأمريكية فهي تعترض هي الأخرى على نسوية الهاشتاغ «أنا أيضًا» وتعتبرها نسوية النخبة. ولذلك تطرح على نفسها مهمة تحرير النسوية الجديدة من هذه الحركات النسوية النيوليبرالية الفردانية التي تنظر إلى مشاكل النساء المضطهدات من علٍ. وإن أهم ما تعترض فيه نانسي فرايزر على هذه النسوية الجديدة هو أنها نسوية طموحها الأقصى المساواة بين الأغنياء، بوصفها قد وُلدت في حقل السينما ووسائل التواصل الاجتماعي التي لا تصل إلى الطبقات المسحوقة والمهمَّشة والمفقَّرة اجتماعيًّا واقتصاديًّا وسياسيًّا. إن نسوية «أنا أيضًا» إنما هي، بحسب توصيف فرايزر، «نسوية نخبوية فردانية ترغب في السطو بثقافتها المهيمنة على كل النساء.» في حين أنها في المقابل لا تُنصت إلى كل النساء؛ بحيث لا يصل صوت الفلاحة أو العاملة في بعض جنوب أو بعض ريف مهمش إلى التويتر أو اليوتيوب أو الإنستغرام لأنها وسائل تبقى حكرًا على مالكيها من المنخرطين في رفاهة الثورة الرقمية. وبالتالي فإن هذا النوع من النسوية الجنسية وبالرغم من شهرتها العالمية إنما تبقى حركة برجوازية مترَفة غير قادرة على التوجه إلى كل النساء. وهو المشروع الذي تنادي به نانسي فرايزر ضمن نموذج نضالي وفكري مغاير هو نموذج العدالة والاعتراف. وفي هذا السياق تقترح نانسي فرايزر نسوية تضمنية أو إدماجية تلتزم بأولويات مغايرة للحركة النسوية هي ضرورة

الخروج من أسئلة الجندر من أجل الانخراط في معارك اللاعدالة واللامساواة الاجتماعية والسياسية التي تعيشها النساء اليوم؛ فالمطلوب إذَن من النسوية المناضلة اليوم هو الخروج بالنسوية من مشاكل الجندر والجنسانية والدفع بها نحو معارك أوسع من قبيل الميز العنصري وكل أشكال الإقصاء الأخرى الدينية أو القومية، والمعركة الإيكولوجية ومناهضة الاستعمار والإمبريالية من أجل نسوية تقاطعية مضادة للرأسمالية. وهنا تُنبهنا فرايزر إلى أن الحركة النسوية إنما هي حركة مناضلة من بين حركات أخرى ينبغي عليها أن تنفتح على تحالفات مع كل أشكال النضال من أجل تغيير الواقع وتحرير المضطهدين في كل مكان بصرف النظر عن جنسهم وعرقهم وديانتهم.

وأخيرًا علينا أن نشير إلى أنه ثَمة اعتراضات أخرى ضد النسوية الجديدة تأتي من جهة اكتشاف مشكلة الجندر أو الجنوسة التي تقوم على ضرورة الاعتراف بأجناس أخرى خارج حدود الجنسية الغيرية. وهنا ينبغي الإشارة إلى ظهور حركات المثليين والسحاقيات وأجناس أخرى كسرت ثنائية الذكر والأنثى والرجال والنساء. وهو ما أنجزته بخاصة أبحاث جوديث بتلر صاحبة كتاب «اضطراب في الجندر» التي كشفت عن ورشة جديدة فيما أبعد من النسوية بكل موجاتها، وورشة «تخريب الهوية الجنسية» بوصفها أعقد بكثير من التصورات النسوية التقليدية القائمة على الجنسية الغيرية التي تقصر الحياة الجنسية على العلاقة بين الرجال والنساء.

خاتمة

كيف يمكن مقاربة هذه النسوية الجديدة الغربية والأمريكية من وجهة نظر نسوية عربية وإسلامية؟ هل أن وضع النساء في العالم الإسلامي والعربي اليوم يسمح بتحرير كلام النساء عن كل أشكال العنف الجنسي ضدهم؟ يبدو أننا معنيون نحن أيضًا بهذا النقاش حول الحياة الجنسية في مجتمعاتنا. والسؤال المحرج حينئذٍ هو كيف نحرر الكلام حول الجنس وحول ما يحدث في كواليسنا المظلمة التي لا تزال فيها رغباتنا وأجسادنا مستعمرات تحت وصاية الفقهاء والدعاة وتحت اضطهاد الإرهابيين؟ إن المحرج للعقل العربي والإسلامي في هكذا أسئلة ليس فقط قمع الخطاب النسوي حول الحياة الجنسية بوصفها منطقة لا تزال محرمة وممنوعة من الكلام، بل هو ما حدث وما يحدث اليوم في مناطق إسلامية تحت راية جهاد النكاح، وما يحدث تحت راية إعادة المرأة إلى القمقم الرعوي ضمن منظومات الإسلام السياسي، وما حدث لليزيديات من اختطاف واغتصابات

جنسية تحت راية داعش بالموصل، وما حدث في مناطق إسلامية أخرى تحت سيطرة منظمات إرهابية مثل حادثة اختطاف ١١٠ فتيات في بوكو حرام في نيجيريا سنة ٢٠١٤، أو ما حدث في أفغانستان من اضطهاد للنساء تحت راية حكم طالبان؛ حيث فرضوا على المرأة ارتداء البرقع واعتبار «وجه المرأة مصدر فساد»، وتم حرمان النساء من التعليم عدا حفظ القرآن. كل هذه الكواليس المظلمة لانتمائنا الإسلامي الكبير جديرة بالتأريخ والتأويل والبحث والأرشفة، وذلك حتى لا يقع اضطهاد النساء في أوطاننا مرة أخرى تحت وصاية الإرهاب الإسلاموي القائم على أجندات إمبريالية دولية لتحويل أوطاننا إلى مناطق لبيع البؤس والاتِّجار بالبشر ونشر الخراب. إن الاشتغال على الحياة الجنسية في ثقافتنا هو أيضًا إمكانية من إمكانيات تحريرها من ثقافة العنف والإرهاب الديني على أجسادنا وعقولنا. ورغم ذلك لا ينبغي أن تتحوَّل النسوية في هذا المعنى إلى إيديولوجيا مغلقة حول المعركة بين الرجال والنساء، فهذا نقاش قد وقع تجاوزه بعد دراسات الجندر. علينا التفكير بخطة نضالية مجتمعية تتخذ من التربية الجنسية أحد أهم أهدافها من أجل مجتمع لا يُهان فيه الأطفال ولا النساء ولا الرجال.

الفصل السابع

الجندر والسلطة

سياسات ما بعد نسوية للهوية

«إنَّ الجنسانية هي دائمًا مبنيَّة في صلة بالخطاب والسلطة.»

جوديث بتلر، قلق الجندر

«إنَّ مفهوم الجنس قد أمَّن انقلابًا جوهريًّا؛ فهو قد سمح بقلب تمثُّل علاقات السلطة بالجنسانية، وأن يُظهر هذه الأخيرة ليس في علاقتها الجوهرية والموجبة مع السلطة، بل بوصفها مترسِّخة في هيئة مخصوصة وغير قابلة للاختزال تحاول السلطة بقدر ما تستطيع أن تُخضعها.»

ميشال فوكو، هركولين باربان

قلق الجندر، النسوية وتخريب الهوية: كتاب فلسفي مزعج يراهن على زعزعة أهمِّ فرضية تقوم عليها النزعات النسوية منذ سيمون دي بوفوار وهي مقولة «النساء»، وذلك بوصفها هويَّة كونية تجمع كل نساء العالم في وضعية الإقصاء من طرف «الرجال» من جهة ما هم قد نجحوا على امتداد قرون من الزمن في إرساء نظام الهيمنة الذكورية الذي سيطر على التاريخ برمَّته. يتعلَّق الأمر بتفكيك لخيوط هذه الهويات التي تختزل حروب الجنس والجندر والجنسانية في نموذج الجنسانية الغيرية، وفي ثنائية المؤنث والمذكَّر. ما تهدف إليه بتلر هو البحث في إمكانية سياسات ما بعد نسوية للهويات تراهن على

«إعادة التفكير الجذري في البناءات الأنطولوجية للهوية»[1] وذلك من أجل «تحرير النظرية النسوية» من كلِّ فرضياتها الأحادية التي تقوم على «ذات ثابتة للنسوية»[2] وعلى نموذج الجنسانية الغيرية نموذجًا وحيدًا لحروب الجنس. وهذا ما يعبِّر عنه المترجم العربي في تقديم الترجمة قائلًا: «هو كتاب مقاتل ومزعج وقد كُتب في نطاق أجواء حربية هي ما تُسمَّى حروب الجنس النسوية بين النسوية المناهضة للإباحية والنسوية الإيجابية تجاه الجنس.»[3] ما هي الأسئلة الجديدة للجندر؟ وكيف يتمُّ بناؤه ثقافيًّا أي لغويًّا وسياسيًّا؟ ما علاقة الجندر بالسلطة؟ وأيَّة سياسات للهويَّة الجندرية بوسعها أن تجعل الحياة ممكنة بالنسبة إلى «أولئك الذين يعيشون على الهوامش الجنسية»[4]؟ تلك هي الإشكاليات التي سنحاول الخوض فيها في هذا البحث بهدف تقديم كتاب قلق الجندر للفيلسوفة الأمريكية جوديث بتلر.

(١) في الأسئلة الجديدة للجندر؟

في تصدير الطبعة الثانية من الكتاب تقترح بتلر أسئلة جديدة لنظرية الجندر بوسعها أن تفتح أمام النظريات النسوية إمكانيات أوسع من التفكير بالجنسانية والرغبة والهويات الجندرية بوجه عامٍّ. وهذه الأسئلة تصوغها كما يلي: «كيف للممارسات الجنسية الخارجة عن المعايير أن تضع موضع سؤال استقرار الجندر من حيث هو مقولة تحليل؟ كيف لبعض الممارسات الجنسية أن تُجبرنا على التساؤل: ما هي المرأة، ما هو الرجل؟ وإذا ما كان الجندر لم يَعُد مفهومًا باعتباره شيئًا مرسَّخًا وموطَّدًا بواسطة الجنسانية المعيارية، عندئذ هل ثَمة أزمة في الجندر خاصة بالكويير؟»[5] انطلاقًا من هذا النصِّ نفهم نقطة النظر التي تشتغل انطلاقًا منها بتلر على قلق الجندر. هو قلق يأتي من جهة أزمة الهوية الجنسية إذا ما نظرنا إليها من خارج المعايير التي فرضتها الجنسانية الغيرية القائمة

---

[1] جوديث بتلر، قلق الجندر، النسوية وتخريب الهوية، ترجمة فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠٠٦م، ص٧٣.

[2] نفسه، ٧٢.

[3] نفسه، مقدَّمة المترجم، ص١٧.

[4] نفسه، ص٥٤.

[5] نفسه، ص٣٢.

على الثنائي «رجل وامرأة». إنَّ مكان القلق هو تلك الممارسات الجنسية التي تعيش على هامش الجنسانية المركزية. فالفكر ههنا مطالب بالاشتغال على الأقليات الجنسية والتساؤل عن إمكانية أن تحيا هذه الأقليات حياة قابلة للتحمُّل خارج سلطة الجندر التي تفرضها سياسات الهوية الجنسية داخل النظريات النسوية نفسها. وهذا يعني أن نشأة هذه الأسئلة التي جعلت كتاب قلق الجندر ممكنًا إنَّما تعود بحسب عبارة بتلر نفسها إلى «فكرة أن الممارسة الجنسية تمتلك القدرة على زعزعة استقرار الجندر.»[٦] ويكون المشكل حينئذٍ هو كينونة الجندر في علاقة بمختلِف الأشكال الجديدة من الجندرة من ذلك الجندرية العابرة والجنسانية المتحوَّلة والأبوة أو الأمومة المثلية ... والمرأة البوتش والسحاقيات المترجلات ... كلُّ هذه الهويات الجديدة التي أصبحت تطالب بحقِّها في الظهور في الفضاء العمومي وبالاعتراف بحقوقها في الاختلاف الجنسي والجندري، هي التي أصبحت تمثِّل مشكلات في فهم مقولة الجندر وفي أنطولوجيَّته القلقة.

يتعلَّق الأمر إذَن بتشخيص أزمة عميقة داخل كينونة الجندر التي فرضتها النظريات النسوية بوضعها للمعايير الإقصائية باتِّخاذها من نموذج الجنسانية الغيرية مجالًا وحيدًا لمشاكل الجندر. وبالتالي فإنَّ مقاربة بتلر إنَّما انطلقت من هذا الإقصاء لدحضه وتفكيك المغالطات والمشاكل التي انبنى عليها. لكن هل يتعلَّق الأمر حينئذٍ بالانتصار لنموذج الأقليات الجنسية ضدَّ نموذج الجنسانية الغيرية؟ هل تطالبنا بتلر بالتخلِّي عن معايير الجنسانية التي تجعل منَّا نساءً أو رجالًا؟ هل أن تخريب الهوية الجنسية تدمير لمقولة النساء التي تحتاجها النساء كاستراتيجية مشتركة لمقاومة العنف عليهن في المجتمع؟ تجيب بتلر قائلة: «أنا عارضت أنظمة الحقيقة تلك التي تنصُّ على أن أنواعًا معيَّنة من التعابير المجندرة وُجدت لتكون خاطئة أو مشتقة، وأن أنواعًا أخرى، قد وُجدت لتكون صائبة أو أصيلة ... هدف هذا النصِّ إنما كان فتح إمكانية الجندر من دون أن يتمَّ إملاء أيِّ أنواع الإمكانيات يجب أن يتحقَّق ...»[٧] إن هدف بتلر ليس إيديولوجيا في معنى الانحياز إلى أيِّ شكل من الجندر ضدَّ الجندر الآخر، بل هو اقتراح ضرب من الإستراتيجية الفلسفية للتفكير بالهويات الجندرية على نحو مغاير يضع في اعتباره كلَّ الأشكال المجندرة. وذلك مقاومة لعنف التفكير المتضمَّن داخل المعايير المألوفة عن الجنسانية

---

[٦] نفسه.

[٧] نفسه، ص٢٨.

القائمة على إقصاء كلِّ الأشكال القلقة والمهمَّشة والمستحيلة وفقًا لسلطة الجندر المركزية القائمة على الهويات الثابتة فيما يخصُّ هوية النساء وهوية الرجال. وهذا يعني أنَّ التفكير انطلاقًا من الأقليات الجنسية وفق تصريح بتلر «لا يعني أن ممارسات الأقليات كلها ينبغي التغاضي عنها أو الاحتفاء بها، بل يعني أن نكون قادرين على التفكير فيها قبل الإقدام على أيِّ نوع من الاستنتاجات حولها.»[٨] ذاك هو الشعار الفلسفي لبتلر، تحرير أفكارنا حول مشاكل الجندر من المعايير التي فرضتها سلطة الجنسانية الاقصائية على تمثُّلاتنا للهوية الجنسية. وفي الحقيقة؛ فإنَّ التفكير من جهة الأقليات الجنسية ينبغي تنزيله من جهة الفلاسفة الفرنسيين ضمن فلسفة الاختلاف التي رسم معالمها فوكو ودريدا ودولوز وليوتار الذين تكلَّموا من جهة حقوق الهامش ومنحوه الكلمة والحق في الولوج إلى لغة الفلسفة. وهو ما تصرِّح به بتلر في علاقة بفوكو الذي كشف عن علاقة الجنسانية بالسلطة، وعن أركيولوجيا السجن والمراقبة والمعاقبة والجنس وتاريخ الجنون ... وما أنجزه دريدا بتفكيكه لسلطة مركزية اللوغوس الغربي، وضرورة فسح المجال أمام كتابة تاريخ الهامش والغياب.

لكن كيف شخَّصت بتلر مفهوم الجندر نفسه؟ وأيُّ تعريف له؟ تَعتبر بتلر أنَّ الجندر فاعلية إنجازية؛ وبالتالي أنه ثَمة علاقة معقَّدة بين الجندر والنحو، وأنَّ تغيير الجندر أو تحريره من عنف سلطة المعايير الجنسانية الغيرية، يقتضي معركة شرسة مع اللغة التي تشكِّل في نطاقها. تكتب بتلر ما يلي: «إنَّ الرأي بأنَّ الجندر شيء إنجازي إنما كان الغرض منه أن نبيِّن أنَّ ما نعتبره ماهية باطنية للجندر هو شيء مصنوع من خلال مجموعة مستمرة من الأفعال، تمَّ طرحها عبر عمل أسلوبي مجندر على الجسد.»[٩]

حول العلاقة بين الجندر والنحو يفسِّر المترجم العربي «وليس الفروق بين الجنس والجندر والجنسانية غير تدابير نحوية تخفي نزاعًا هُوويًّا معقَّدًا وخفيًّا في بناء الذات.»[١٠] فالهويات الجندرية تؤسسها وتمؤسسها ضمائر النحو أولًا. «هو» و«هي» الضمائر النحوية التي عبرهما ترسَّخ الهويات الجندرية في تمثلاتنا الاجتماعية هي التي تهدف بتلر إلى تفكيكها ومساءلتها معلنة أن «تغيُّر الجندر سيتمُّ عبر الطعن في النحو الذي تشكَّل في

---

[٨] نفسه.

[٩] نفسه، ص٣٨.

[١٠] نفسه، ص٢٣.

نطاقه.»[١١] وهذا ما يفسِّره لنا المترجم العربي قائلًا: «التفكير في الجندر هو معركة شرسة مع قواعد النحو ... إن أسماء من قبيل ذكر–أنثى ... تسميات وقرارات معيارية ينظِّمها النظام النحوي.»[١٢]

هكذا يتمُّ تحويل مقولة الجندر من هويَّة باطنية نحملها كما لو كانت ثابتة وطبيعية إلى فاعلية أدائية تحتمل طابعًا مسرحيًّا وإنجازيًّا؛ بحيث أنَّنا ما ننجزه حول أنفسنا عبر اللغة ولسنا كينونات ثابتة. وفي هذا السياق تُزعزع بتلر مفهوم الباطنية الذي نعتقد أنه هوية لأنفسنا وتُحوِّله إلى مجرَّد «هلوسة ناجمة عن حركات تطبيعية.»[١٣] نحن لا نوجد خارج اللغة التي تهيكلنا؛ هذا هو معنى الجندر كمقولة إنجازية وعليه يتمُّ القول بالعالم الباطني الذي ظلَّ لمدة قرون يسِم حياتنا الروحية والنفسية والجنسية ... والنتيجة هي التالية ليس العالم الباطني الذي وضعته الأديان والتحليل النفسي وكل سياسات الهوية الجنسية التقليدية غير «مفعول ناجم عن مجموعة من الأفعال». هل يعني ذلك أن الحياة النفسية لنا هي استعارة مزيفة؟ بتلر لا تجيب بتعريفات واضحة وثابتة على طريقة فلسفة الوضوح والتميُّز؛ بل هي تسأل المسكوت عنه، وتُزعزع ما اعتقدنا في بداهته وفي استقراره المزعوم فهي تسأل: «ما الذي يجول تحت علامة الوضوح وماذا يمكن أن يكون الثمن عند الفشل في نشر ريبية نقدية حين يتمُّ الإعلان عن وصول الأمور الواضحة والجلية؟ من يضع بروتوكولات الوضوح ومصالح من هو يخدم؟ ما هو الشيء الذي تمَّ منعه ومصادرته من خلال الإلحاح على مناويل الشفافية الضيِّقة الأفق باعتباره مطلبًا ضروريًّا لكل ضرب من التواصل؟ علام تُعتِّم الشفافية، ما الذي تُبقي عليه في الظلمة؟»[١٤]

ثَمة عنف مرعب على الجندر من طرف معاييره الرسمية التي دوَّنها النحو على الأجساد، عنف تمثَّل في جعل الجندر هوية جنسية بديهية واضحة يتمُّ حراستها من كلِّ أشكال الجندر الممنوعة. لذلك فالمطلوب هو «نزع الصفة الطبيعية عن الجندر» من أجل مقاومة العنف على أشكال الجندر الممنوعة من جهة، وتفكيك الفرضيات الإقصائية الثاوية ضمن سياسات الهوية القائمة على الجنسانية الغيرية من جهة ثانية. وهذا إنَّما

[١١] نفسه، ص٤٤.

[١٢] نفسه، ص٢٤.

[١٣] نفسه، ص٣٨.

[١٤] نفسه، ص٤٥.

يتمُّ بمقاربة إشكالية تُزعزع ما نعتقده هويَّاتنا الثابتة بجملة الإحراجات الفلسفية من قبيل: «ما الذي من شأنه أن يشكِّل أو لا يشكِّل حياة معقولة وكيف يتسنَّى للافتراضات حول الجندر والجنسانية الموافقين للمعايير السائدة أن تعيَّن مسبقًا ما سوف تؤهِّله باعتباره إنسانيًّا وباعتباره قابلًا للعيش؟»[١٥] إن ما يطمح إلى إنجازه قلق الجندر هو ضرب من «الثورة السياسية» في أفكارنا حول أنفسنا حول الممكن والواقعي؛ وذلك عبر الفلسفة بوصفها آلة لتشغيل الأسئلة وتكثيف التوتُّر الاستراتيجي حول أنفسنا وما نكون وما يمكن أن نكون، حول علاقة اللغة بتشكيل ذواتنا، حول سياسات الأجساد بوصفها عنفًا على أشكال الحياة الجندرية والجنسية لنا ... حول الاعتراف بالآخر بوصفه مختلفًا عنَّا حول ثقافة أكثر ديمقراطية، وحياة قابلة للعيش أيضًا.

(٢) مشاكل الجندر والهويَّة النسوية: حول هوية النساء

يتعلَّق الأمر في هذا الكتاب بدحض أهمِّ الفرضيات التي تقوم عليها النزعة النسوية ألا وهي وجود هويَّة نسوية تحتاج إلى تمثيلها ضمن الحقل السياسي. وانطلاقًا من هنا تَعتبر بتلر أنَّ مقولة النساء مقولة هُووية معقَّدة لا يمكن التفكير فيها إلَّا انطلاقًا من علاقتها بالعرق والثقافة والطبقة والجغرافيا السياسية. والنتيجة التي نظفر بها حينئذٍ هو أنَّه ليس ثَمة نساء في المطلق: ثَمة دومًا نساء من البيض ونساء من السود ونساء آسيويات ونساء عربيات ونساء أمريكيات ونساء برجوازيات ونساء فقيرات ... وتبعًا لذلك تكشف بتلر كيف أن النزعة النسوية تشتغل على مقولة هشَّة وقابلة للتفكيك. وذلك انطلاقًا من تفكيك ادعاء وهم الكونية الذي تقوم عليه غطرسة اللوغوس الغربي والنزعة إلى «استعمار الثقافات غير الغربية وتملُّكها بغرض تدعيم الأفكار الغربية جدًّا عن القمع.»[١٦] يتعلَّق الأمر إذَن بتفكيك الهوية النسوية بوصفها هوية إقصائية تقوم على اختزال الجندر في الجنسانية الغيرية من جهة وعلى وهم كونية مقولة النساء من جهة ثانية؛ بحيث تدِّعي الثقافات الغربية أن تاريخ الجندر قائم على فكرة نظام أبوي كوني يفترض إمكانية تطبيق نماذجه التفسيرية على كلِّ الثقافات الأخرى المغايرة له. وهذا

---

[١٥] نفسه، ص٤٨.

[١٦] نفسه، ص٧١.

مبدأ استعماري أدَّى إلى «بناء عالم ثالث أو حتى شرق؛ حيث يكون قمع الجندر مفسَّرًا على نحو بارع باعتباره عارضًا دالًّا على نزعة بربرية غير غربية متأصِّلة في ماهية تلك الثقافات.»[١٧] هكذا تمَّ بناء سياسات الهوية النسوية عبر تثبيت فرضية كونية النظام الأبوي من جهة ما هي «كونية مقولاتية أو وهميَّة لبنية الهيمنة، وُضعت من أجل أن تنتج تجربة الخضوع المشتركة للنساء.»[١٨] هل ثَمة هُوية نسوية تجمع بين النساء على نحو كونيٍّ غير قمعهن؟ هل ثَمة مشترك بينهن قبل نظام القمع الذكوري؟ بهذه الأسئلة تضع بتلر مقولة النساء كذات سياسية تمثيلية موضع الريبة، من أجل أن تكشف عن جينيالوجيا علاقة الجندر بالسلطة؛ وذلك على أرضية أطروحة الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو الذي يفترض أن السلطة التي تخضع الذات هي نفسها التي تنتجها؛ وبالتالي أنَّ عمليات التذويت لنا إنَّما تنتج عبر عمليات الخضوع أو المقاومة للسلطة التي تخضعنا. وتبعًا لذلك فإنَّ الذات النسوية إنما تتكوَّن داخل المنظومات القانونية للسلطة بوصفها مفعولًا خطابيًّا، وأن «الذات النسوية هي ذات مشكَّلة في حيِّز الخطاب بواسطة المنظومة السياسية التي يُفترض أنَّها تسهِّل انعتاقها.»[١٩] ثَمة إذَن وظيفة مضاعفة للسلطة هي التي تزعزع وهم الهوية النسوية الثابتة وتجعل من ادعاء الكونية ادعاء إشكاليًّا؛ بحيث يتمُّ زحزحة مفهوم «الذات النسوية» من حقل الخطاب الهُووي نحو الحقل السياسي. إذا كان الخطاب الهُووي يقوم على وهمِ ذاتٍ نسوية ثابتة تُحيل إلى مؤنَّث خالص أو طبيعي؛ فإن الجندر الإنجازي لا علاقة له بالأنثوي «إن الأنثوي ليس علامة على الذات أبدًا، إن الأنثوي لم يكن قطُّ صفة لجندرٍ ما.»[٢٠] لكن أيَّ فرق حينئذ بين الجندر والجنس؟ وهل «ثَمة أنثى طبيعية أو بيولوجية هي قد تحوَّلت لاحقًا إلى امرأة خاضعة اجتماعيًّا»؟[٢١]

وانطلاقًا من هذا السؤال تكشف لنا بتلر عن العنصر الثاني الذي يزعزع مقولة النساء إلى جانب مشاكل وهم الذات الكونية. وهنا يلعب التمييز بين الجنس والجندر دورًا تخريبيًّا للهوية؛ تخريبي هنا تعني القدرة على إنتاج المشاكل التي تزعزع استقرار

---

[١٧] نفسه.

[١٨] نفسه.

[١٩] نفسه، ص٦٩.

[٢٠] نفسه، ص١١٢.

[٢١] ص١٢٨.

المعايير النحوية والاجتماعية للجندر ضمن نموذج الجنسانية الغيرية القائمة على التمييز بين المؤنَّث والمذكَّر واختزال الجندر في هذه الثنائية. إن الخلل في هذا الافتراض النسوي يكمن بحسب بتلر في الاعتقاد في «علاقة محاكاة الجندر مع الجنس؛ حيث أن الجندر مرآة للجنس أو هو مقيَّد به.»[٢٢] وهو اعتقاد يؤدي إلى ضرورة التساؤل عن ما هو الجنس؟ وهل يُحيل بالضرورة إلى جندر معطًى؟ وكيف يكون الجنس أو الجندر معطًى؟ ما معنى «الطبيعي» وما الفاصل بينه وبين الثقافي؟ هل للجنس تاريخ أو تواريخ بحسب الثقافات؟ هذه الأسئلة هي خرائب الجنس التي تشغِّلها بتلر من أجل زعزعة البديهيات التي نحملها حول أنفسنا وحول ما وضعته المعايير والمؤسسات والخطابات حول أنفسنا ... نحن لسنا ما نعتقد في أنَّه هويَّتنا ... نحن جملة من الأسئلة والغموض والحجب ... والتي علينا هتكها دون خوف من سلطتها ... وربَّما يكون الجنس نفسه كما تذهب إلى ذلك بتلر «هو أمر قد تمَّ بناؤه ثقافيًّا تمامًا مثلما بُني الجندر» ... إن الجنس نفسه مقولة جندرية وعليه فإن «التمييز بين الجنس والجندر ... ليس بتمييز على الإطلاق.»[٢٣]

(٣) في دحض فرضية النظام الأبوي

في الفصل الثاني من الكتاب، تشتغل بتلر على مناقشة الفرضية الثانية التي تقوم عليه النظريات النسوية وهي فرضية النظام الأبوي بوصفه ضربًا من حالة الطبيعة الخيالية السابقة على تاريخ قمع النساء، وهي فكرة وفَّرت «منظورًا خياليًّا يتمُّ انطلاقًا منه إثبات أن تاريخ اضطهاد النساء هو أمر عرضي وطارئ.»[٢٤] ومن أجل زعزعة هذه الفرضية تكشف بتلر عن ثلاثة مشاكل أساسية؛ المشكل الأول: يتمثَّل في تحويل فكرة النظام الأبوي إلى فكرة كونية مضادة للنضالات النسوية نفسها ضدَّ كل أشكال الاضطهاد العنصري والقائم على نزعة استعمارية. وهنا تدحض بتلر هذه الفرضية من منظور ما بعد كولونيالي أي في أفق مقاومة الاستراتيجيا الإبستمولوجية المستعمِرة التي من شأنها إخضاع تشكُّلات السيطرة المختلفة تحت عنوان «فكرة النظام الأبوي العابرة للثقافات.»[٢٥]

---

[٢٢] نفسه، ص٧٦.

[٢٣] نفسه، ص٧٧.

[٢٤] نفسه، ص١٢٥.

[٢٥] نفسه، ص١٢٥.

ثانيًا: فكرة ماضٍ خيالي لحالة قبل القانون لتبرير هذا القانون بوضع أصول له وقصة كونية إنما يمثِّل في عبارات بتلر «حيلة استراتيجية داخل سردية، من جهة ما تقول تفسيرًا واحدًا وسلطويًّا حول ماضٍ لا يُمكن استرداده، هي تجعل تشكُّل القانون يبدو كأنَّه حتمية تاريخية.»[٢٦] ثالثًا: الطابع النوستالجي لهذه الفرضية عن وجود أصل أنثوي قبل السلطة لتبريرها، إنَّما يعطِّل إمكانية القول ببناء ثقافي للجندر. إنَّنا إزاء فرضية مُشكلة تقوم على ممارسة إقصائية صلبَ النزعة النسوية. في هذا السياق تكتب بتلر ما يلي: «هذا اللجوء إلى أنوثة أصلية أو خالصة هو مثال أعلى نوستالجي وضيِّق الأفق يرفض المطالبة المعاصرة بصياغة تفسير للجندر باعتباره بناء ثقافيًّا مركَّبًا. وهذا المثل الأعلى ينزِع ليس فقط إلى خدمة أهداف محافظة ثقافيًّا، بل إلى خلق ممارسة إقصائية في صلب النزعة النسوية.»[٢٧] رابعًا: إذا افترضنا أن ثَمة حالة طبيعة سابقة عن الثقافة وعن النظام الأبوي، علينا أن نسأل حينئذٍ: «ما هو الشيء المؤهل لأن يوصف بأنه طبيعة في نطاق سياق ثقافي معيَّن ولأيِّ غرض؟ هل الثنائية أمر ضروري بعامة؟ كيف تمَّ بناء الثنائيات جنس-جندر، وطبيعة-ثقافة، وتمَّ تطبيعهما أحدهما في الآخر؟»[٢٨] بهذه الأسئلة تِقيم بتلر نقاشًا فلسفيًّا مطوَّلًا مع الأنثروبولوجيا البنيوية وعلى رأسها كلود ليفي شتراوس ومع التحليل النفسي فرويد ولاكان، ومع فوكو والنظريات النسوية الفرنسية خاصة سيمون دي بوفوار ولوس إيريغاراي. لقد شنَّت بتلر في قلق الجندر حربًا نقدية وتخريبية شرسة على بديهيات الفلاسفة أنفسهم في سياساتهم للهوية الجنسية؛ وذلك أنَّهم جميعًا حاولوا الاشتغال على الجندر صلبَ رحم نموذج الجنسانية الغيرية التي تحدِّد قالبًا ثابتًا للجنادر المعقولة وللجنادر المستحيلة والمقصية.

(٤) نحو سياسات هُويةٍ ما بعد نسوية

قلق الجندر-النسوية وتخريب الهوية: كتاب في التخريب على مقاس عبارة شهيرة للشاعر العراقي مظفَّر نوَّاب «تحتاج هذه الأمة إلى درس في التخريب»؛ لكنَّ التخريب ها هنا

---

[٢٦] نفسه، ١٢٦.

[٢٧] نفسه، ص١٢٧.

[٢٨] نفسه، ص١٢٩.

لا يهدف إلى إحلال الخراب والفوضى محلَّ الكينونة والمعنى ... لا يتعلَّق الأمر بتمارين عدمية أو طوباوية أو حتى ديستوبية، بل نحن إزاء كتاب فلسفي عنيد وشرس يقترف كلَّ فضائل التجرُّأ على استعمال عقولنا لا من أجل أفكار واضحة ومتميِّزة إنما من أجل الكشف عن مواطن الخلل والعطوب الخفيَّة تحت جلود هوياتنا التي صنعتها لنا الثقافات واللغات والسلط والاخلاق والديانات ... ما تراهن عليه بتلر هو بثِّ الهلع في عقولنا لزعزعة أوهامنا حول أجسادنا ... من نكون؟ لم تَعُد قوالب المؤنث والمذكر التي رسَّخها ودوَّنها النحو بعناية فوق أجسادنا، كافية من أجل تحديد كينونتنا كأشكال من الجندرة الثقافية ... نحن لسنا جواهر ثابتة خلقتها البيولوجيا أو الآلهة أو الأقدار التاريخية، نحن فقط ما ننجزه حول أنفسنا من معايير وأفعال لغوية وممارسات ... كلٌّ منا هو أداء مشهدي، وكلُّ جسد علامة ثقافية وليس جنسًا ثابتًا.

يتعلَّق الأمر لدى بتلر باقتراح سياسة مغايرة للجسد. وهذه السياسة تنطلق من أطروحة ميشال فوكو التي تربط بين الجسد والخطاب والسلطة. هذا ما نقرؤه في الفصل الثالث من الكتاب حيث تنقد بتلر تصور جوليا كريستيفا التي تعوَّل على تخريب القانون الأبوي بلغة شعرية مغايرة للغة الذكور، مراهنة بذلك على فكرة التعدُّد الليبيدي الأصلي داخل مفردات الثقافة نفسها. وذلك انطلاقًا من أن «اللغة الشعرية هي استرداد الجسد الأمومي داخل مفردات اللغة، هي تمتلك القدرة على زعزعة القانون الأبوي وتخريبه وإزاحته.»[٢٩] غير أن هذه الفكرة تهدم ذاتها بذاتها في نظر بتلر لأنها غفلت عن جملة الأسئلة التي تفترضها. إنها أولًا إعادة إنتاج لفرضية النظام الأبوي لتسليمه بلغة مقموعة بشكل منتظم من جهة ولفكرة الأمومة والأبوة من جهة ثانية، وبفكرة جسد أمومي سابق على الخطاب من جهة ثالثة. وإنها بذلك تبقى ضمن نمذج الجنسانية الغيرية وتسقط في نفس المشاكل التي تسقط فيها النظرية النسوية الفرنسية. تكتب بتلر: «من الواضح أن كريستيفا تأخذ الجنسانية الغيرية على أنها شيء ضروري للقرابة والثقافة.»[٣٠]

إن كلَّ ما تقدِّمه بتلر في هذا الكتاب من اعتراضات على سياسات الهوية داخل النظريات النسوية إنما يقوم على فرضية العلاقة بين الجسد والسلطة. وهي فرضية أخذتها بتلر عن فوكو حيث نقرأ في الفصل الثالث من الكتاب ما يلي: «إن الجسد حسب

[٢٩] نفسه، ص٢٠٢.

[٣٠] نفسه، ص٢١٢.

فوكو، ليس مجنوسًا في أيٍّ معنى مفيد قبل تعيينه داخل خطاب عبره هو قد أصبح مستثمرًا مع فكرة عن الجنس الطبيعي الجوهري. إن الجسد لا يكتسب المعنى داخل الخطاب إلَّا في سياق علاقات السلطة. وإن الجنسانية هي تنظيم مخصوص تاريخيًّا للسلطة والخطاب والأجساد والعواطف.»[٣١] غير أن اعتماد بتلر تحليل فوكو للجنسانية في علاقتها بالسلطة لا يعني تبنِّيها لهذه المقاربة. فهذا الكتاب يبثُّ القلق في كلِّ النصوص التي يمرُّ بها سواء كان يعارضها أو يستلهم منها. فهي تزعزع خلط فوكو بين الجنس والجنسانية، وتُسائل اعتقاد فوكو أن الجنس طاقة رائعة محبوسة تنتظر الانعتاق، وأن الجنس نزعة ماهوية محصَّنة أنطولوجيًّا ضدَّ علاقات السلطة ... ونقطة اعتراض بتلر على فوكو تكمُن تحديدًا في أنه اعترض على النموذج الحقوقي في المعركة النسوية التحررية. تكتب ما يلي: «لقد اتَّخذ فوكو صراحة موقفًا معارضًا ضدَّ النماذج التحررية أو التحريرية عن الجنسانية في كتاب تاريخ الجنسانية لأنها تنضوي تحت نموذج حقوقي هو لا يعترف بالإنتاج التاريخي للجنس بوصفه مقولة أي بوصفه مفعولًا يُعمي على علاقات السلطة.»[٣٢]

خاتمة

قلق الجندر كتاب تخريبي في معنى أنه كتاب فلسفي بامتياز قادر على إفساد كلِّ بديهياتنا وأوهامنا حول أنفسنا. وفيه نعثر على أسئلة مربكة للجميع: من أكون إذا قلت إني امرأة أو إني رجل؟ ما معنى أن أُوصَف بأني أنثى أو بأني ذكر؟ هل ثَمة فقط شكل واحد من الجندر المعقول؟ وهل أن ثنائية المؤنث والمذكر هي النموذج الوحيد للهُويات الجندرية؟ ما هو الجنس؟ وأيُّ معنًى للفاصل بين الطبيعي والثقافي؟ هذا الكتاب هو حقل وسيع لاختراع الأسئلة حول من نكون ... جينيلوجيا حول سياسات الجنس والجندر والرغبات ... حول هذا الجسد الذي نوجَد داخله أو تلك النفس التي ترقد بين ضلوعنا ... هل ثَمة باطنة؟ هذا أيضًا أمر مشكوك فيه لدى بتلر ... خرائب الجندر أسئلة جريئة حول هُوياتنا التي اعتقدنا طويلًا أنها محصنة أنطولوجيًّا عن كلِّ أشكال الريبة ... هذا هو معنى قلق

[٣١] نفسه، ص٢١٩.

[٣٢] نفسه، ص٢٢٤.

الجندر بما هو تمارين في تخريب الهويات الجاهزة ... إنَّه سياسات محو لهُويات رسَّخها الماضي من أجل اختراع أسئلة جديدة تجعل المستقبل ممكنًا. يفتح هذا الكتاب أفقًا جديدًا لسياسات الهوية خارجة استعمار الإبستمولوجيا الغربية لعقولنا؛ وذلك بالكشف عن الطابع السياسي العميق لمكر فرضية النظام الأبوي وثنائية الجنسانية الغيرية وسلطة النحو داخل اللغات الإمبريالية، أي داخل ما تسميه في مقدمتها للترجمة العربية «العناد أحادي اللغة.»[٣٣] لذلك تَعتبر بتلر أن «الترجمة هي شرط إمكان الجندر من حيث هو مقولة قابلة للتحليل» لأنها تخترع حقلًا يمكنه أن «يزيح النصَّ الغربي وطابعه الصنمي عن مركزه»[٣٤] لكن كيف يمكن لثقافتنا التي صار بوسعها الآن استضافة هذا الكتاب في لغتها، أن تستقبل أسئلته المزعزعة لكلِّ أنظمتنا: السياسية والنحوية والدينية؟ هل علينا من أجل استقبال كتاب ما في لغتنا أن «نتهيَّأ له من الداخل» كما يقول المترجم العربي؟ وأيَّة مسافة تفصلنا عن مثل هذه المهمَّة؟ هل علينا اللحاق بالأحداث الفكرية العالمية دون هوية أم نحن مطالبون بالعودة إلى نصوصنا القديمة من أجل تحريرها من سلطة النحو على الجندر؟

---

[٣٣] نفسه، ص١٢.

[٣٤] نفسه.

الفصل الثامن

حينما تتفلسف المرأة العربية

إن الفلسفة قد أسست لتاريخ كراهية النساء منذ أرسطو إلى نيتشه: هذا معطًى تاريخيٌّ لم يزعج النساء إلا منذ قرن من الزمن. وفي هذا الأمر غرابة مثيرة للأسئلة التالية: لماذا لم يحدث أن تم التأريخ لأية واقعة تمرد للنساء على احتكار الرجال مجال صناعة الحقيقة؟ هل لأن النساء قد تم إخضاعهن على نحو ممنهج من طرف الرجال إلى حد أن الهيمنة الذكورية على كل المجالات وخاصة مجال إنتاج المعارف العقلية قد صار أمرًا طبيعيًّا؟ أم أن النساء غير قادرات على استعمال عقولهن بوصفهن قد تم إقناعهن أنهن أجساد أي موضوعات رغبة للذكور وأوعية لإنجاب الأطفال؟ وكيف تنجح آلة اضطهاد النساء ويُعاد إنتاجها دومًا بتواطؤٍ من النساء أنفسهم؟

إن التفكير في مسألة «المرأة العربية والفلسفة» لا يمكن مقاربته بمعزل عن ضرب من «الشمولية التاريخية» التي نصَّبت الرجال على عرش الفلسفة وتم وَفقها تنضيد مكان المرأة خارج أسوار الفلسفة. ولقد حدث هذا الأمر منذ أن تم طرد النساء من مجلس سقراط، كما أوردته محاورة **الفيدون** لأفلاطون، وهو بصدد إرساء خطاب حول «خلود النفس» قبل أن يشرب السم امتثالًا لقوانين مدينة لم تحتمل وجود الفيلسوف. إن هذه الواقعة واقعةُ طرد النساء من مجلس الفلاسفة قد تكون هي الحدث التأسيسي لإقصاء «المرأة» من مجال إنتاج الحقيقة. لكن لماذا تم هذا الإقصاء؟ إن الأمر يتعلق بعقيدة فلسفية مدعومة من الأديان التوحيدية والمخيال الثقافي الأبوي تقوم على سياسات هُوية تفصل بين العقل والجسد وبين الرجال والنساء؛ بحيث يكون فيها العقل وإنتاج المعارف وصناعة النظرية خاصةً ذكوريةً ويكون الجسد والعاطفة والفتنة والإغواء خاصة الأنثى. وفي هذا السياق تكتب الفيلسوفة الفرنسية ساراح كوفمان أن «ما نسميه امرأة … ليس سوى تخييل اخترعه الرجال في لحظة ما احتاجوا فيها إلى تقسيم الإنسانية إلى جنس

قوي وجنس ضعيف.» وفي الحقيقة، علينا أن ننبِّه ها هنا إلى أنه بعد كتاب **قلق الجندر** لجوديث بتلر لم يَعُد ممكنًا أن نتكلم عن «المرأة» أو عن «الرجل» بشكل مريح؛ إذ يتعلق الأمر بضرورة أن تنخرط المرأة في سياسات تخريب الهوية من أجل إفساح المجال أمام حرية الجنادر الأخرى في الكلام حول أنفسهم، وفي تحرير مجال الجنوسة من مقاربة الجنسانية الغيرية. لكن مقالنا هذا لا يدخل في باب المقاربة الجندرية.

إن الغرض من هذا الفصل هو بسط مقاربة «نسائية» للتفكير في بعض شروط إمكان تحرير الفلسفة من الهيمنة الذكورية اعتمادًا على أن «العقل هو أعدل الأشياء توزُّعًا بين الناس» وأن التفكير والإبداع العقلي ليس حكرًا على الرجال، وذلك في أفق مقاومة اعتقال النساء في فقه «ناقصات عقل ودين». لقد بدأت المرأة منذ قرن من الزمن باقتحام مجال اختراع المعارف العقلية وإنتاج القيم النقدية، وظهرت نماذج كثيرة فلسفية نسائية غربية وعالمية وهو مؤشر على إمكانية دخول المرأة العربية أيضًا مجال الفلسفة من الباب الكبير، فنحن ننتمي إلى أنفسنا بقدرٍ ما ننتمي إلى العالم أيضًا.

سنقسم هذا الفصل إلى ثلاث لحظات: نخصص الأولى لمعالجة السؤال عن «من هي المرأة العربية» وأية مكانة لها في نزاع النسويات المعاصرة؟

ونخصص الثانية للتساؤل عن أثر النساء الفقيهات والشاعرات والكاتبات في صناعة المخيال العربي، والمحرج هو: لماذا لم تنجح هذه النماذج في فرض الاعتراف بوجود النساء داخل مجال التشريع للمعرفة؟

والثالثة لفهم لماذا ظهرت فيلسوفات غربيات ولم تظهر فيلسوفات عربيات؟ هل تكون الفلسفة مستحيلة في ثقافتنا المثقَلة بأنظمة التكفير ومحاصرة العقول الحرة بمحاكمتها أو نفيها أو اغتيالها أيضًا؟

وننهي بخاتمة نعتبرها بمثابة بيان فلسفي مؤقت من أجل إنتاج فلسفة عربية نسائية، وفيها نسأل: كيف يمكن للمرأة العربية أن تنجح في أن تكون فيلسوفة؟ ما هي المهام الأساسية لها وهل هي مجبورة على الاحتذاء بفيلسوفات غربيات أم بوسعها إنتاج نموذج مغاير لفلسفة نسائية عربية؟

(١) من هي «المرأة العربية»؟

من أجل ألا يتحول هذا المفهوم إلى مجرد تعميم هلامي غامض نشير إلى أن الأمر يتعلق بمفهوم إجرائي ومنهجي نتخذه للإشارة إلى مجموعة النساء اللائي ينتمين

إلى «العالم العربي» كجغرافيا سياسية وثقافية يجمع بينها المخيال الديني والجنسي والأنظمة الرمزية ولغة الضاد بوصفها مؤسسة تنضيد صناعة المعنى وسياسات الوجود. وفي الحقيقة صفة العروبة ها هنا تأتي لتوقيع الاختلاف عن مجموعات نسائية مغايرة كأن نتكلم عن النساء الغربيات أو الأمريكيات أو الملونات، ولكن هكذا مفهوم يُخفي في طياته أيضًا كل الحروب القومية والدينية وأشكال استعمار الأوطان والعقول والأجساد أيضًا. والمرأة تعتبر من هذه الوجهة وطنًا محتلًّا بامتياز من طرف الهيمنة الذكورية، على جسدها يتقاطع فقه النكاح مع بقية مكنات الرغبة الأخرى، وربما تكون كل الديانات قد كتبت نصوصها من أجل التحكم بجسد المرأة لأنها بحسب ديانات التوحيد هي سبب أسطورة خروج آدم من الجنة.

«ما هي المرأة؟» هذا هو السؤال هو الذي افتتحت به سيمون دي بوفوار — كأول فيلسوفة معاصرة تخترق جدار الفلسفة الذكورية بامتياز — كتابها **الجنس الآخر** بتاريخ ١٩٤٩م؛ حيث تُبدي الفيلسوفة منذ الجملة الأولى ترددها وحيرتها إزاء تخصيصها كتابًا حول المرأة. تكتب: «لقد ترددت كثيرًا من أجل كتابة كتاب حول المرأة. إن الموضوع مزعج وخاصة بالنسبة للنساء.» وذلك لأنه بعد النقد النسوي لمفهوم الهوية الجنسية الطبيعية ربما لم يَعُد ثَمة نساء في معنى «الأنثى الخالدة» تلك الهوية البيولوجية المعطاة والثابتة، والمقلق في التفكير في المرأة كمسألة فلسفية وفق تشخيص دي بوفوار هو عندئذٍ التالي: «إن الرجل ليس مدعوًّا لكتابة كتاب حول الوضعية التي يحتلها ضمن إنسانية الذكور»، على خلاف المرأة التي تجد نفسها مجبرة كلما أرادت التعريف بنفسها على القول «أنا امرأة» ... في حين «أن الرجل لا يبدأ أبدًا بالتعريف بنفسه كفرد بما هو من جنس معين؛ أن يكون رجلًا، هذا أمر بديهي بذاته». ومن أجل تفكيك هذه البديهية التي تأسس عليها النظام البطريكي تقوم سيمون دي بوفوار بتفكيك تصورات الفلاسفة منذ أرسطو إلى حدود ليفيناس حول المرأة وتطرح فكرة جديدة لتعريفها «أن المرأة لا تولد امرأة بل هي تصير كذلك.» ويكون السؤال حينئذٍ: كيف تمت عمليات إخضاع النساء للأنظمة الرمزية التي احتكر إنتاجها الذكور؟

تجيبنا غيردا لينر في كتابها **نشأة النظام الأبوي** بأن الخطير في النظام الأبوي هو إقصاء النساء من مجال كتابة التاريخ أي مجال صناعة الأنظمة الرمزية، وهي تكتب ما يلي: «فقد تم إقصاء النساء على نحو ممنهج من مشروع إنشاء الأنشطة الرمزية، والفلسفات، والعلم والقانون»؛ وذلك يعني أن أخطر أشكال إقصاء النساء هو إقصاء من

«مجال صناعة النظرية». وهكذا فإن كتابة تاريخ النساء وترسيخ هذا التاريخ بوصفه تاريخًا مقاومًا لهيمنة نموذج كتابة التاريخ من وجهة نظر ذكورية؛ ذلك هو أحد شروط تهيئة حقل نظري يسمح بأن تساهم النساء في إنتاج النظريات والتشريع للحقيقة.

أية مكانة للمرأة العربية ضمن نزاع النسويات الغربية المعاصرة؟

علينا أن نذكر أن المرأة الغربية لم تدخل مجال النضال ضد الهيمنة الذكورية على كل مجالات تدبير العالم إلا إبان الثورة الفرنسية التي فتحت المجال أمام حقوق الإنسان والاعتراف بحقوق المرأة كمواطنة. أما دخول النساء مجال الفلسفة فقد حدث منذ كتاب **الجنس الآخر** لسيمون دي بوفوار وتولَّد عنه جيل كامل من النساء الفيلسوفات من قبيل حنًّا آرندت ولوس إيريغاراي وهيلان سكسوس ولوس إيريغاراي ونانسي فرايزر وجوديث بتلر ... ويمكن التمييز بين ثلاثة مقاربات في شأن تنضيد الهويات الجنسية من طرف الفيلسوفات الغربيات وهي المقاربة المساواتية «دي بوفوار» ومقاربة الاختلاف الجنسي «لوس إيريغاراي» ومقاربة تفكيك الجندر وتخريب الهوية الجنسية من أجل فتح المجال للتفلسف في واقعة تعدد الجنادر وقلقها معًا «جوديث بتلر». أما النسويات غير الغربيات فهن قد افترعن نماذج أخرى من قبيل النسوية الديكولونيالية والنسوية الإسلامية. أما عن «النساء العربيات» فلقد انقسمن بين النسوية المساواتية التنويرية والنسوية الإسلامية. أما مقاربة تفكيك الجندر فهي لم تصل بعدُ إلى الوطن العربي إلا على نحو محتشم.

كيف تعرِّف المرأة العربية نفسها في نزاع النسويات؟ علينا أن نشير أولًا إلى ضرورة التمييز بين المرأة والنساء. وهو تمييز نعثر عليه في نص بتوقيع الفيلسوف التونسي فتحي المسكيني منشورٍ على موقع افتراضي. وانطلاقًا من هذا النص يبدو أنه من الأصح أن نتكلم في العربية عن النساء بدلًا عن المرأة. فالفرد يبدو مسألة إشكالية في لغتنا أي من جهة آلة التشريع الخاص بها؛ أي الإسلام الذي تم تنصيبه أفقًا روحيًّا لصناعة المعنى في ثقافتنا. ولقد تم تخصيص سورة للنساء في القرآن كمسألة دينية صرفة وهي سورة تضمن في جوهرها، مهما كانت التأويلات والتجميلات بعامة، استمرار نظام الهيمنة الذكورية الذي هيَّأته كل الديانات الإبراهيمية. وعلينا أن نشير هنا إلى أن وضع النساء داخل كل ديانات التوحيد هو وضع الدونية والاحتقار. هو وضع تراوح بين اعتبار المرأة «شيء» في اليهودية ورمز الخطيئة الأصلية في المسيحية واعتبارها الحريم والعورة والنعجة والفتنة والجارية والغانية والعاهرة ... كلها تسميات سلبية جمعتها الديانات وزجَّت بها فوق جسد المرأة بوصف النساء «ناقصات عقل ودين».

الآن كيف يمكن للمرأة التحرر من هذا الخطاب السلبي حولها؟ كيف بوسعها الحفر في تاريخ استراتيجيات الهيمنة الذكورية على الرمز والنحو والدلالة والحقيقة والتشريع من أجل إيجاد نماذج نسائية مغايرة للموءودة والمحجوبة والجارية ونصف الرجل والضلع الأعوج؟

(٢) نساء عربيات في عتمة التاريخ: الوجه الآخر للفلسفة

في غياب ظهور نساء فيلسوفات في التاريخ العربي الكلاسيكي إلى جانب أسماء ذكورية من قبيل الكندي والغزالي والفارابي وابن سينا وابن رشد وابن باجة، ظهرت بعض التجارب النسائية العربية في الشعر والتصوُّف والفقه والتدوين فرضت نفسها بوصفها اقتدارًا نسائيًّا نشيطًا على مشاركة الذكور مجالات التشريع. ويمكن أن نعتبر تلك التجارب بمثابة أفعال فلسفية لإثبات قدرة النساء على مجابهة سلطة الرجال وفك الحصار عن مجال صناعة الأنظمة الرمزية واحتكارها من طرف الذكور. ونحن في هذه الفرضية التي نريد اختبارها على نحو مؤقت، نعتبر أن شكل الفلسفة الخاصة بالنساء لا يماثِل بالضرورة ميتافيزيقا الجوهر والوجود الأول وأنطولوجيا العقل الفعَّال وسياسات المدن الفاضلة التي اقترحها العقل الفلسفي العربي الذكوري؛ وذلك يعني أننا نعتبر أنه من أجل إرساء شروط إمكان التفكير بالفلسفة النسائية علينا أن نتجرأ على اختراع نماذج مغايرة للتفلسف لا تقوم بالضرورة على ميتافيزيقا أرسطو ولا على الذاتية الكانطية ولا على كوجيطو ديكارت، بل تقوم على اقتدار ثقافي خاص بالمخيال العربي الذي ظهرت فيه نساء فقيهات؛ أي مشرِّعات لشروط فهمِ وتلقي الحقيقة وتدبير العالم على نحو مغاير، ونساء متصوفات قادرات على المشاركة في التأسيس للحياة الروحية في أعلى مقاماتها ونساء شاعرات؛ حيث يمكن للشِّعر أن يكون هو نمط سكنى العالم. ولقد تم تخصيص دراسات عديدة لفقه النساء لكنها كانت في غالب الحالات دراسات توثيقية ووصفية تكتفي بتجميع ما تواتر من الأحاديث المروية من طرف عائشة «أم المؤمنين» وأم سلمة وحفصة أو أسماء بنت أبي بكر والسيدة الشفاء التي تعلم على أياديها أغلب الأئمة والفقهاء؛ لكن يبدو أنه لم نبدأ بعدُ بالتأريخ لهذه التجارب من وجهة نظر فلسفية؛ أي بوصف الفلسفة تتسع لأكثر من اختصاص أكاديمي رتَّب شروطه ومقاييسه الذكور، الفلسفة هنا هي كل اقتدار عقلي على التشريع والتأويل وإنتاج الخطاب. إن تدخل المرأة العربية في إنتاج الخطاب والتدوين قد بدأ منذ الخنساء في الشِّعر ومنذ عائشة في الفقه

ومنذ رابعة العدوية في التصوف؛ لكن ينبغي أن نُنبِّه إلى أن إمكانية أن يولَد براديغم للمرأة «الفيلسوفة» لدى العرب المعاصرين ليس يمكِنه أن يكون فقهيًّا أو صوفيًّا أو شِعريًّا بالضرورة؛ فالتأريخ لهذه التجارب يساعدنا فقط على كتابة تاريخ النساء بوصف النساء يصنعن التاريخ من وجهة نظر مغايرة لنظام الهيمنة الذكورية التي قامت على حجب ظهور النساء في ميدان إرساء التشريعات وإنتاج الحياة الرمزية والروحية.

(٣) هل ثَمة فلسفة عربية نسائية معاصرة؟

يبدو أن عدم توفُّر تجارب فلسفية نسائية براديغماتية في الوطن العربي إنما يعود إلى المأزِق الكبير الذي تجد فيه الفلسفة نفسها في أوطاننا اليوم. فهل ظهر الفيلسوف العربي المعاصر في أوطاننا؟ يبدو أن الفيلسوف في ديارنا هو تهمة دومًا، (بتعبير رشيق لفتحي المسكيني)، وذلك منذ نُفي ابن رشد إلى حدود اغتيال حسين مروة ومحاكمة ونُفي حامد أبو زيد؛ وذلك لأن مؤسسة القرون الوسطى لا تزال هي المتحكمة بسياسات الحقيقة إلى حد اليوم. والنتيجة المؤسفة أن ظهور الفيلسوف أي ذاك الذي يواجه كل أشكال محاصرة العقل والسيطرة على ضمائر الناس وأفكارهم، قد صار أمرًا صعبًا وخطيرًا معًا. وهنا نسمِّي فيلسوفًا، لا كل من يشتغل باختصاص الفلسفة، بل ذاك الذي يواجه كمية الظلام الموجودة في أنفسنا القديمة بأسئلة المستقبل. إن فيلسوفًا لا يُسائل ولا يزعزع أنظمة إنتاج الحقيقة في ثقافةٍ ما بكل حرية هو مجرد موظف حكومي لتأمين جولان المعنى بين الناس فقط.

في أوطاننا تعيش الفلسفة مفارقة محرجة: فمن جهة تفتح أقسام الفلسفة أبوابها في معظم الجامعات العربية، ويظهر لدينا أكاديميون وكتَّاب في مجال الفلسفة، وتفتح أيضًا للفلسفة بيوتات ومعاهد ثقافية، ومن جهة أخرى نحن شعوب تجد راحتها في استحالة وجود الفيلسوف. ربما تنقُصنا أخلاق الاعتراف بوجود الفيلسوف بيننا، وربما أن الردة الدينية التي نعيشها في أوطاننا اليوم هي سبب تهميش الفيلسوف وعدم اعتباره كمشارك أساسي في عمليات التشريع للحقيقة. إن ما يعطل إنتاج الفيلسوف في أوطاننا هو كثرة الأصوات التي تدَّعي قول الحقيقة واحتكارها. في ثقافة يعلو فيها صوت الدعاة والدجالين والمشعوذين وتينع فيها تجارة الدين والخرافة، تجد الفلسفة نفسها مستحيلة؛ لأن لا أحد يرغب في الإنصات إليها. في عصر معولم تهيمن عليه القيم الاستهلاكية والتفاهة وبرنوغرافيا الحمق المعمم، يصعب أن نعيد إلى العقل سيادته في مجال سياسات الحقيقة

واختراع الأفكار الكبرى. لكن يبدو أن «العالم (بتعبير لألان باديو) قد فقد قدرته على صناعة الأفكار الكبرى».

نكتفي في آخر هذا الفصل باقتراح بعض الأفكار التي نَعتبرها بمثابة شروط إمكان لدعم التجارب النسائية العربية في الاشتغال على مجال الفلسفة:

(١) إن المرور من النساء إلى المرأة أي من القمقم الرعوي للجماعة إلى قيم المواطنة هو الذي يهيئ المرأة العربية اليوم من أجل أن تعيد ترتيب سياسات الجنوسة وتفتك مكانتها في صناعة النظريات والمعارف العقلية والقيم النقدية وتزاحم الرجال في مجال الفلسفة والمجالات الإبداعية بعامة.

(٢) علينا أن نكفَّ عن اعتبار المرأة بوصفها ضحية وأن نقاربها من جهة اقتداراتها ونجاحاتها في بعثرة النظام الأبوي وزعزعة استقراره المزعوم. المرأة ليست نقصًا بل هي اختلاف وتميز واقتدارات علينا تحريرها من اعتقال الهيمنة الذكورية. مع العلم أن الهيمنة الذكورية لا يصنعها الذكور فقط بل هي أيضًا من إنتاج النساء اللاتي لا يزلن يضمنَّ صلاحية هذه الهيمنة ويؤَمِّن استمرارها. إننا إذَن مطالبات فلسفيًّا بإعادة تنضيد الذاكرة النسائية على نحو مغاير. فالذاكرة هي أيضًا مناسبة لاكتشاف أفكار جديدة لتغيير سياسات الحقيقة ورفع الحَيف عن المسكوت عنه ومناطق التعتيم.

(٣) ضرورة تحرير الخطاب حول المرأة من المؤسسة الدينية: نحن مطالبات بنزع السحر عن الأساطير التأسيسية والتحرر من السرديات الكبرى. وذلك انطلاقًا من الاشتغال على مهمة تحرير المخيال الثقافي حول المرأة من الرواية الذكورية عبر تفكيك المغالطات التي تأسست عليها الأنظمة الرمزية، والعودة إلى الأماكن المظلمة داخل سلطة النحو وسلطة الفقه، والتشويش على بداهة التشريعات وزعزعتها بدلًا عن تبريرها.

(٤) حينما تتفلسف المرأة العربية لا يقتصر الأمر على التفكير في المسائل النسوية أو النسائية؛ بل هي مطالبة رأسًا بالاشتغال على أسئلة جديدة خاصة بأشكال الحياة الممكنة داخل المجتمعات التي تنتمي إليها، وبالانخراط في نضالات سياسية حول الحقيقة والعدالة وحول أشكال الظلم ومعاناة الناس اليومية وقحط الحياة الإبداعية. وحول التعصب والتطرف وأشكال العنف على الأجساد والعقول.

(٥) أن تتفلسف المرأة العربية معناه أن تنتج خطابًا فلسفيًّا من خلال كتابات تواصل فيها دعم استمرار الكتابة النسائية الفلسفية وألا تكفَّ عن الانخراط في إنتاج النصوص الفلسفية القادرة على إرساء قيم عقلية ومضامين معرفية وسلوكيات نظرية

مغايرة. أن تكون المرأة العربية متفلسفة معناه أن تخترع شروط إمكان المستقبل في ثقافة تعاني من هيمنة سرديات الماضي.

(٦) إن المهمة الفلسفية الأساسية للمرأة العربية هي مقاومة كل أشكال إعادة إنتاج النظام الأبوي والفتك بالهيمنة الذكورية بإعادة النظر في أساليب تربية البنات والأبناء على قيم المساواة والحرية وعدم التمييز الجنسي. ذلك أن النساء هن من ينتجن قيودهن بأنفسهن. على المرأة العربية أن تكفَّ عن إعادة إنتاج النظام الأبوي، وذلك بمقاومة كل أشكال وأدها من النحو الذكوري إلى الحجاب. إن المطلوب فلسفيًّا من المرأة العربية حين تتفلسف هو تحرير النساء من كراهية النساء أيضًا ... وحدها المرأة العربية الفيلسوفة قادرة على غلق مؤسسة القرون الوسطى وتوجيه عقول أبناء المستقبل نحو أسئلة المستقبل.

القسم الثاني

تشكيليات في صيغة المؤنث

الفصل الأول

سياسات كاريكاتورية بقلم مؤنث من خلال رسومات سارة قائد[١]

فاتحة

«إن الكتب المقدَّسة مهما كانت الأمم التي تنتمي إليها، لا تضحك أبدًا.»

شارل بودلير

«الضحك أمر مقدَّس ... تدرَّبوا على الضحك.»

فريديريك نيتشه

سرديات تشكيلية كاركاتورية مرعبة وفاتنة معًا لواقع عربي معطوب، رسومات قلقة بشخوص مهتزة هاجرَت خارج أجسادها المألوفة، وأدمغة صارَت إلى **فناجين** يُسكب فيها ما اتَّفق من سوائل، **مأدبة** يسكر فيها الطغاة بدماء شعوبهم وجموع متراكمة أجسادها على ظهر مركب تائه، جثامين هنا وهناك، ونساء باكيات، ورجال أسرى وسماء تمطر بالكيمياوي، ونخيل العراق يُغتال واقفًا ... عالم من **المشنوقين والمربوطين والمُعلقين العالقين** بلا وطن والساقطين عن الوطن، والمتكدسين في قلب العراء التشكيلي، والمشوهين، أعضاء متناثرة وأيادٍ بلا أجسام تعَضدها ممدودة في بعض مشهد، **منابر للشحن**

---

[١] هي فنانة ورسامة كاركاتير بحرينية وهي الحائزة على جائزة ابن رشد للفكر الحر سنة ٢٠١٩م. وهذا الفصل هو في الأصل خطاب الجائزة الذي كتبته وألقيته يوم الاحتفال بها في برلين بوصفي عضوًا في لجنة الجائزة.

الطائفي، وأخرى لصناعة القتلة، وآخرون **يسجدون لأطماعهم**، سفن الموت تستأنف «تشغيل الموتى» (حسب عبارة لفتحي المسكيني) في عمق المحيط، والأمواج تتحوَّل إلى **نقاط استفهام** لا أحد يعلم لها مستقَرًّا ... ذلك وأكثر، هو العالم البصري الذي ترسمه لنا الفنانة سارة قائد، التي لا أحد ينجو من رسوماتها الفاتنة، تغريك وتأسرك بقساوتها وبشاعة العالم الذي تنصبه أمامك في كل مرة فتسطو على المدى البصري الذي بحوزتك وتدفعك إلى ضرورة التمسك بعجلة الزمن في الثواني الأخيرة، علكَ بذلك تغير المشهد الذي ينبغي عليك اختياره بمهارة هذه المرة.



فناجين



مأدبة

تنتمي رسومات سارة قائد إلى فن يؤرَّخ لولادته الرسمية منذ القرن التاسع عشر، لكن ظهور ممارساته الأولى يعود إلى الحضارات الشرقية القديمة حين كانت الإنسانية تسمح لنفسها بأن ترسم الآلهة على الكهوف في شكل مشوَّه ومخيف، وحين كانت الآلهة تشبه البشر فتضحك وتبكي وتغضب وتكره وتحب أيضًا. وهو ما صاغه الشاعر اليوناني هوميروس الذي كتب سردية آلهة الإغريق في شكل الإلياذة والأوديسة، ذاك الشاعر الذي قال عنه هيرودوت أنه «قد خلَّد تعاسة الآلهة». أمَا وآلهتنا قد غيَّرت من سلوكاتها، فلم تَعُد تضحك بل صارَت مناسبة للقتل باسم الرب وتحت رايته، يلزمنا تمارين في **النواح** (رسم نائحة) أو التدرب على الضحك من أنفسنا وحكَّامنا ومن هزائمنا وأوجاعنا كما لو كنا نشعر بالسعادة في دعم عبثية العالم وفق تعبير رشيق لألبير كامو.

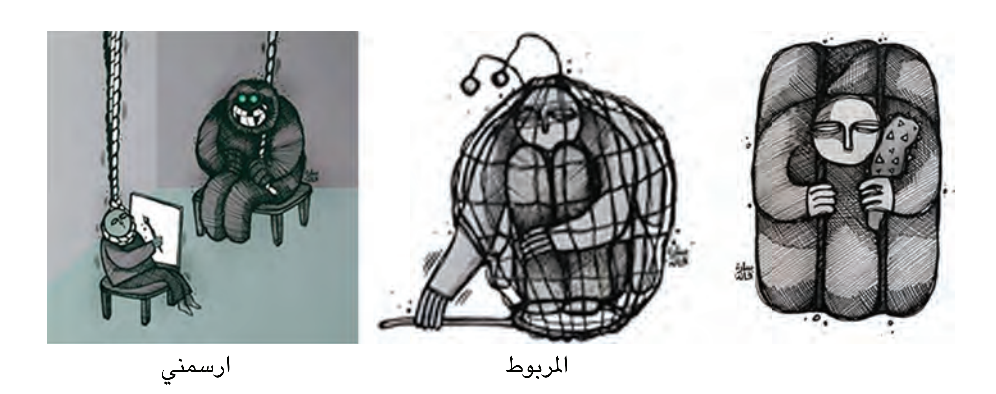


ما الذي سيسعفنا ويعيد الفرحة إلى عالمنا نحن الذين ننتمي إلى عصر تعاسة البشر المعولمة والقحط الوجودي والخراب السياسي، ذاك الذي وجد في الأوطان العربية ورشة اختبار مناسبة له؟ يقول الفيلسوف الألماني هانس جورج غادامار: «إن كل لقاء بالعمل الفني هو فرحةٌ ما»، ويبدو أن الفن قد صار اليوم المناسبةَ الوحيدة لصناعة الفرح في هذه الجغرافيا العالمية الواهنة الموسومة لإمبريالية متوحشة تبتلع الجميع، في زمن موسوم بالزمن الرديء على حدِّ تشخيص استباقي لهولدرلين الذي يسأل: «لكن لماذا الشعراء في هذا الزمن الرديء؟» ويجيبه شاعر في قامة بول سيلان من عمق آلامٍ مغايرة: «لا يزال لدينا أغنيات سنغنيها فيما أبعد من البشر.» وفي صراع العمالقة هذا حول وجود البشر وعدمه معًا، تنخرط كل الأعمال الفنية العظيمة التي أتقنَت القبض على أوجاع الضحايا من المهمَّشين والصامتين والعالقين واللاجئين والمسجونين في أوطانهم التي صارت إلى معاقل وتوابيت وسجون كبيرة لمصادرة العقول والأحلام والحريات معًا. هذا بعض مما تهمس به رسومات سارة قائد أحيانًا، وأحيانًا تصرخ، إنها تجيد الإقامة في متاهات الصمت بوصفه لغة لا تقبل الترجمة في لغة الكلام؛ لأن الكلام مخترق بالكذب والزيف وإرادة التدجين والسطو على العقول ... كيف نكتب إذَن صمت الرسوم الكاريكاتيرية ... القاتلة أحيانًا؟ ولنذكر مَن دفع الثمن غاليًا ها هنا: صحافيو شارلي إيبدو وقبلهم هونوري دوميي الذي سُجن بتهمة رسم شوَّه صورة الملك لويس فيليب، ولا ننسى ها هنا أيقونة الكاريكاتير العربي ناجي العلي المغتال «بتهمة» الكاريكاتير. كيف نُعيد إلى حنظلة قلمه، ورصاص القلم أقوى من رصاص البندقية؟ ها هو حنظلة يعود هذه المرة في صيغة المؤنث الأصلية التي له من جهة تاء التأنيث المصاحبة له لغويًّا. إن سارة قائد تستأنف مسيرة المقاومة التي افترعها قلم حنظلة بشكل إبداعي استثنائي ورائع ومريع معًا.

ينبغي أن نُنوه بثراء المدوَّنة الفنية للفائزة وتنوُّع أغراضها التشكيلية، وطرافة أساليبها الإبداعية، وقدرتها الفاتنة على القبض على ما يحدث في طابعه الخام والعاري واللحمي الخالص في وجعه وقساوته وبشاعته غير القابلة للتخييل. وهي مدونة تركض وراء ما يقع وما سوف يقع فتسبِق الواقع وتدفع به إلى تُخُومه القصوى عبر كل أساليب فن الكاريكاتير من مبالغة وتشويه للأشكال وزعزعة للطمأنينة الزائفة للأنظمة واللوبيات والأجندات السياسية. وهذا هو ما تظهره رسوماتها الرائعة التي تتصدى لأشكال الاستبداد في الوطن العربي، استبداد يظهر في صورة «عَلاقة شاذة» مع لوبيات الإرهاب التي تنشر الخراب وتهجر الشعوب وتصادر الأحلام والأوطان معًا. وهذا الاستبداد والإرهاب يقابل بالصمت، صمت المتواطئين والمتاجرين بالشعوب كما يظهر من صورة تجسِّد ما يحدث داخل **الجامعة العربية** التي تَعتبر مواقفها مخزية مما يحدث.



استبداد وإرهاب وصمت الخونة ثالوث فظيع يسوِّق لنفسه عبر شبكات إعلامية قائمة على البروبغندا والتدجين وغسل الأدمغة، وهو ما ينتج مصادرة حرية التعبير والتفكير كما يظهر من خلال رسومات «المربوط»، «ارسمني» ...

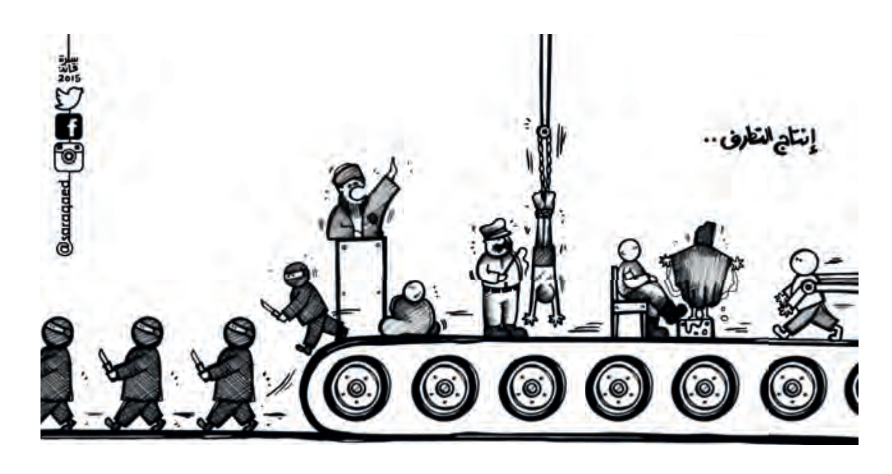


المربوط ارسمني

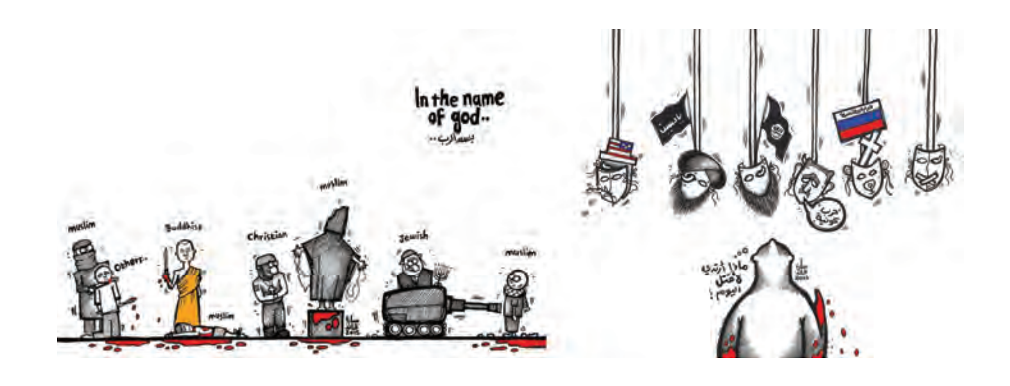
إن رسومات سارة قائد تمنح لك العالم المرئي على نحوٍ استثنائي جدًّا؛ في قساوته وحقائقه القصية وكواليس قبحه المعمم. وأنت إذ تدخل ورشتها، عليك أن تخلع نظاراتك الرسمية ستُباغتك بسياسات جديدة للمرئي وغير المرئي، للعلامات والأيقونات والإشارات، للمساحات والأضواء، للنظرات، للأشكال والإيحاءات، لرسومات تخرج عن طورها وتزدحم في قاع لم يَعُد يتسع لمزيد من الحضيض؛ لأن العالم الذي تورطه بالرسم قد أوشك على السقوط أو هو بصدد ذلك.

وبوسعنا جمع أهم الأغراض الفنية التي اشتغلت عليها مدونة سارة قائد الكاريكاتيرية في ثلاث قضايا حارقة هي قضية التطرف، وقضية اللاجئين في قوارب الموت، وقضية النكبات العربية المتتالية التي بيعت فيها أوطان وهُجرت شعوب، وقُتل فيها المئات من الضحايا والأبرياء.

أما عن قضية التطرف والإرهاب فتظهر من خلال رسومات عديدة من بينها رسم أول بعنوان «**إنتاج التطرف**»؛ حيث تجسد الفنانة التطرف في مكنة كبرى تخضع للعمل المتسلسل، منظومة تبدأ بالتدجين والإرغام وغسل الأدمغة وتصل إلى إنتاج المتطرفين أي القتلة فالتطرف مكنة لصناعة القتلة.



الصورة الثانية تحمل عنوانًا مثيرًا للتفكير «**ماذا أرتدي لأقتل؟**»؛ حيث إن القتل يتم تحت أقنعة عديدة، والصورة الثالثة عنوانها «**بسم الرب**»؛ حيث يتقاتل الجميع كل باسم دينه الخاص وتتحول الديانات جميعًا إلى ساحة للدماء.



ثَمة صورة رابعة تصدمنا ببشاعتها **إرهابي يمسك بالكتاب** الذي تخرج منه عصافير فيحولها هو إلى قنابل ومتفجرات وكيف يقع السطو على الكتاب المقدس وتحويله إلى وسيلة قتل للأبرياء.



أما عن قضية اللاجئين عبر قوارب الموت؛ فنقتصر هنا فقط على الإشارة إلى رسم بعنوان «**فوق المحيط وأسفله**»

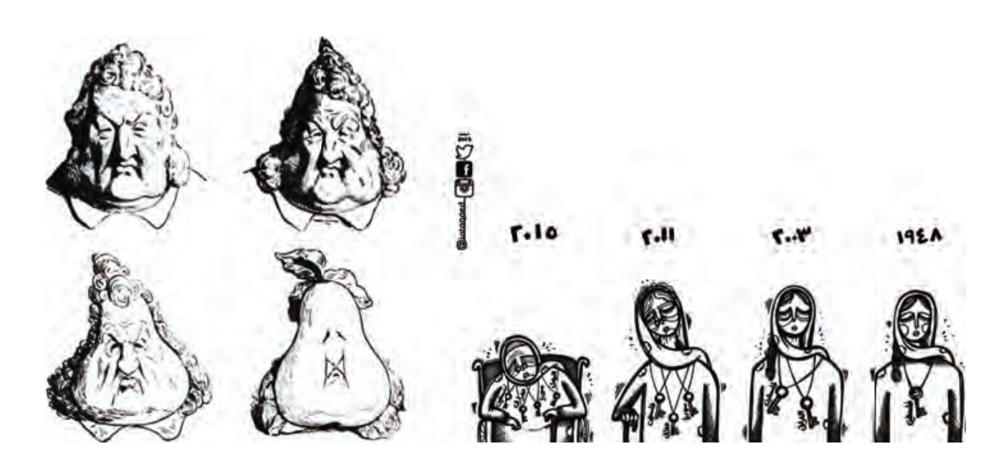


كثير من الأفكار تثيرها إذَن هذه المدونة الفنية الراقية التي نشهد فيها على سمو فن الكاريكاتير إلى مصافِّ رسامين عظماء عرب من قبيل الأيقونة ناجي العلي، أو غربيين ذاع صِيتهم من الذين أسسوا لهذا الفن من قبيل غويا، كما يبدو في رسومات سارة تحت عنوان «**كيمياوي من السماء**» وهي صورة تعادل في قوتها التعبيرية رسمًا لغويًّا تحت عنوان «**الحج إلى سانت إزيدرو**».



وإن أهم ما سنركز عليه في هذه المداخلة — وهذا هو الغرض الثالث لهذه المدونة — هو صورة المرأة بوصفها مجالًا فنيًّا وحاملًا بصريًّا وحقلًا تشكيليًّا لإنتاج الدلالات ولتنصيب المجال المرئي على نحوٍ مُغاير. والسؤال هو: كيف يمكن رسم سرديات كاريكاتيرية من وجهة نظر المؤنث؟ وللإجابة عن هذا السؤال اخترنا مساءلة بعض الرسومات التي تتخذ من صورة المرأة حقلًا تعبيريًّا وسِيميائيًّا للقبض على الواقع العربي كما وقع على رءوس الشعوب فدمَّر مدنها وخرب ذاكرتها وجعل مشهد الدماء خبرًا عاجلًا يوميًّا فيها. لكن علينا التنبيه إلى طبيعة هذا المؤنث الذي تجسده الكثير من رسومات سارة قائد. لا يتعلق الأمر لديها بانخراط في ضجيج نسوي حول قضايا الرجل والمرأة، إنما باتخاذ المرأة حاملًا تشكيليًّا مناضلًا للتنكيل بما يحدث من بشاعات ولحفظ ما تبقَّى من مفاتيح المستقبل.

إن الصورة التي تهمنا هنا هي بعنوان «**من نكبة ... إلى نكبات**»، **وهي صورة تذكرنا بالإجاصات الأربعة لأهم رسام كاريكاتوري حديث هو هنري دوميي الذي يتهكم فيه من الملك لويس فيليب.**



من نكبة إلى نكبات: رسم كاريكاتيري يستثمر فنيًّا في العدد أربعة لا من أجل التهكم من الملوك المستبدة، بل من أجل غرض مُغاير. في هذا الرسم نشهد على حضور أربع نساء، وكل امرأة هي علامة إشارية تعبِّر عن نكبة وطن عربي تدل عليه علامة لغوية محددة، وتشحن كل علامة إشارية، أي كل امرأة، بعلامات إضافية؛ مفتاح تعلقه في جيدها، دموع تسيل من عينيها. لكن العلامات الإشارية ليست مماثلة لدى النساء الأربعة. ثَمة تدرُّج في الصورة في مستوى الوضعية الدلالية من الوقوف إلى الجلوس، بينهما دلالات مشحونة بالدموع التي تصبح أكثر غزارة مما يُنتِج دلالة ثقل العبء وإنهاك البدن ومزيد من الحزن وزمن قد مرَّ بويلاته فأثقل كاهل المرأة التي تتقاطع على جسدها وتساوم على أحزانها كل الكوارث. غير أن القيمة الفلسفية لهذه الصورة التي هي بمثابة «فكرة مرئية» بتعبير رشيق لرودلف أرنهايم (١٩٧٣م) هو التأريخ للعرب المعاصرين لا من وجهة نظر الدول وأجنداتها الكاذبة بل من وجهة نظر الحروب والنكبات، أي من وجهة نظر تاريخ الضحايا. إن أهم ما يميز هذا الرسم هو تدرج عملية شحن الصورة بمضامين مأساوية أكثر في كل مرة؛ على أن الشحن هنا أي جعل العبء يبدو أثقل فأثقل إنما

هو المعنى اللغوي الأصلي لفن الكاريكاتير نفسه؛ حيث يبدو الفرق بين النساء الأربعة هو فرق في حدة قساوة وفظاعة ما يحدث، وحيث يتدرج التاريخ العربي سقوطًا نحو الكارثة. وتمثِّل دموع المرأة وتعبيرات وجهها ونظرتها في كل مرة سردية سيميائية تذهب بنا بعيدًا في مجال التهكم الأسود إلى مقام فني مذهل. ويبدو أن الرمزية العميقة لا تكمن هنا في قدرة المرأة على التعبير عن مأساوية ما يحدث فحسب، بل وخاصة في كونها تحمل مفتاح الوطن وتحفظه جيدًا بوصفها المؤتمن النهائي على ما تبقَّى من الأوطان المغدورة. لكن الأهم جماليًّا وفلسفيًّا هو قدرة هذا الرسم على تحرير صورة المرأة من التمثيل النمطي التقليدي لها بوصفها حرمة أو بوصفها ضحية الهيمنة الذكورية؛ فالفن هنا أبعد من كل استثمار إيديولوجي للمرأة سواء كان لاهوتيًّا أو ليبراليًّا يسوِّق للمرأة بوصفها حرمة أو بوصفها سلعة. إن سارة قائد تمنح المرأة قيمة إبداعية جمالية وسيميائية فيما أبعد من كل المعارك الكلاسيكية لتحرير المرأة. فالمرأة هنا ليست هوية جندرية بل هي مفردة تشكيلية ذات بُعد رمزي عميق، إنها رمز الوطن، وهي المؤتمن الوحيد على مفاتيح الأوطان ومستقبلها. والنساء الأربع هنا أيقونة سيميائية على إمكانية وحدة الشعوب العربية المنكوبة على نحو فني: **تفرقنا السياسات ويوحدنا الفن**. وبالإضافة إلى ذلك علينا الإشارة هنا إلى البعد الرمزي العميق للعدد «أربع نساء»: وهنا تفتك سارة هذه الرمزية الدينية (أربع نساء شرعتها المؤسسة الدينية للرجل) من سجل اللاهوت، وتخترع لها بيئة فنية جديدة وتمنحهن سيميائية إبداعية راقية؛ حيث يقع ها هنا تهجير المعاني خارج مواضعها. إن المرأة هنا هي حارسة لكينونة هذه الشعوب المنكوبة في وقت فشل فيه الرجل في ذلك. والرجل ها هنا لا ينظر إليه هو الآخر بوصفه هوية جندرية، بل بما هو منظومة استبدادية هو نفسه ضحية لها.

ولعل أهم صورة شحنتها الرسامة سارة قائد في هذا السياق الفني للكاريكاتير في لغة المؤنث، هي صورة بعنوان «**ثواني**» ... وفيها نرى سبع نساء يتمسَّكن بساعة زمنية كما لو كان التمسُّك بالزمن حتى وهو في أضعف انفعالاته إنما هو الأمل الوحيد لمحاولة تغييره. وفي الصورة وضعية دلالية مستحيلة يعبِّر عنها تقابل تشكيلي لا مخرج منه: من جهة بين النساء المربوطات في عجلة الزمن كما لو كنَّ يُشرفن على السقوط خارج التاريخ، في كاووس وشواش وسديم مظلم، ومن جهة ثانية تظهر يدان لرجل مغلولتان من بين قفص حديدي يبدو أنه أسير هناك. فالرجل هنا أسير الزنزانة، والنساء أسيرات

عجلة الوقت في آخر ما تبقَّى من الثواني، والعلاقة المستحيلة ها هنا بين النساء والرجل تكمن أيضًا في عدم قدرته على مساعدتهن على إدارة عقارب الساعة من جهة، وعدم قدرتهن أيضًا على فك أغلاله من جهة ثانية لأنهن عالقات بعجلة الزمن، ورهينات تلك الدائرة التي لا ترحم. ولكن كل امرأة منهن هي عبارة عن ثانية في عجلة الزمن، تحاول أن تتمسك أكثر ما يمكن بها حتى تصحح مسار هذا التاريخ البائس، وهي رغم ذلك لا يمكنها التعويل على الرجل من أجل مساعدتها؛ لأن الرجل نفسه يبدو ضحية النظام ولا يستطيع مجاراة ساعات الزمن.



أما عن العنوان فطريف وفاتن معًا: **فالثواني** هنا تحتمل دلالة مضاعفة؛ فالنساء من جهة كائنات ثوانٍ أو ثانوية في التمثيل التقليدي لها، ومن جهة ثانية النساء هن من بوسعهن التمسك بآخر ما تبقَّى من إمكانية تغيير عقارب الساعة وذلك في الثواني الأخيرة مما تبقَّى.

ثَمة صورة أخرى على درجة عالية من التعبيرية بعنوان «**الساقطين عنها ... فلسطين**» وفي الصورة تظهر المرأة ممسكة بخريطة فلسطين أو ما تبقَّى منها، وهي تظهر في أعلى الصورة في حين يحتشد جمع من الرجال ويتزاحمون على الخريطة كل يريد أن يضع يده عليها وهؤلاء هم الحكَّام العرب الذين خانوا القضية الفلسطينية وباعوها وما زالوا يتكالبون على المتاجرة بأحلام أطفالها.



لكن وبالرغم من اشتغال الرسامة سارة قائد الدائم على ما يحدث في أوطاننا من بؤس وكوارث، وبالرغم من تفنُّنها في أساليب التهكم الأسود؛ فإن رسوماتها تتقن التحديق بالنور أيضًا، ذلك أنه ثمة أيضًا **الوجه المشرق من الكارثة**. إن فن الكاريكاتير تحت ريشة سارة قائد ليس فنًّا حزينًا بالرغم من اكتظاظه بدلالات النكبات ودماء الضحايا وصمم الحكام عن أوجاع شعوبهم. فنحن أمام مدونة تَعِد بالأمل وبالقدرة على اختراع عالم أفضل. وتلك هي رسالة الفنان الحقيقي. لقد كتب ستاندال أن «الجمال وعد بالسعادة» وقد كرر بعده كل من نيتشه وأدرنو أن «الفن وعد بالسعادة»، أما دريدا فقد كتب بعد بول سيزان أن «فن الرسم وعد بالحقيقة». لكن بين الحقيقة والسعادة ثمة دومًا أمل في تغيير العالم. وهذا هو ما كتبه ألان باديو قائلًا: «إن الرغبة في تغيير العالم هي السعادة الحقيقية». من أجل ذلك ترسم سارة قائد «**نعم نستطيع**» وأن «هناك أشياء لا تتجمد». وترسم «**الأم**» في شكل شجرة حب وثمارها كل بناتها القادمات من المستقبل. أليست المرأة هي مستقبل الرجل كما كتب لويس أراغون؟

وخلاصة القول: تشهد أعمال الفنانة البحرينية سارة قائد — الفائزة بجائزة ابن رشد للفكر الحر (٢٠١٩م) — على قدرات تخييلية فائقة وذكاء فاتن في اختراع الأشكال وتنضيد الرسومات وإنتاج المعاني والدلالات، وبأساليب فنية طريفة واستثنائية. ولعل مدونتها الشاسعة وغزارة أعمالها لأكبرُ شاهد على روعة ما تنتجه هذه المبدعة العربية من





فن مناضل متهكم من الأنظمة واللوبيات والحكومات العربية الكرتونية، دافعة إلى مزبلة التاريخ بطغاة العرب، والساقطين عن القضايا العادلة، والمتاجرين بالخرائط والدماء ... إنها تبدع سردية تشكيلية لأبناء المستقبل علَّ المستقبل يمرُّ قريبًا من هنا، بأقل الخسائر والضحايا، ومن دون مأدبة دموية جديدة.

الفصل الثاني

الأرض في جسد المؤنث من خلال أعمال منى حاطوم[1]

من خارج حدود الوطن تنصب الفنانة الفلسطينية المعاصرة منى حاطوم أرضَها الممنوعة حيثما حطَّت الرحال بلندن أو ببرلين أو بباريس، محتلة بأعمالها وتنصيباتها الفنية قاعات عرض العواصم الغربية، معلنة بحدِّ الحرف أن فنها إنما هو «أداة غزو» لهذه العواصم التي تواطأَت الدول فيها على فلسطين وحوَّلت الأرض فيها إلى مجزرة. أية ذاكرة سيتكبد الفن أوجاعها حينئذٍ؟ وما مستطاع أعمالها الفنية في تجسيد الجغرافيا الهشة «للوطن المتكرر في المذابح والأغاني»؟

سنشدُّ الرحال في هذا المقام نحو عالم فني أتقن زعزعة الكثير من تصوراتنا المألوفة حول ما يحدث حولنا في الخريطة الجيوسياسية العالمية، حول مفهوم العمل الفني نفسه، حول رسالة الفن وحول القضية الفلسطينية كموضوعة فنية استثنائية بامتياز. يتعلق الأمر بأعمال منى حاطوم الفنانة الفلسطينية الأصل ذات الشهرة العالمية التي جمعت بين فنون عدة منها الأداء والفيديو والفوتوغرافيا والنحت والرسم وفن التنصيبة. سنتعرف إذَن على ورشة فنية من الطراز العالمي لفنانة تعيش هويتها «خارج المكان» فهي الفلسطينية الأصل؛ بحيث تنتمي إلى عائلة أصلها من حيفا وقع تهجيرها ضمن خطة الاستيطان الصهيونية سنة ١٩٤٨م، ولدت في بيروت وعاشت فيها لاجئة وهاجرت

[1] منى حاطوم، فنَّانة من أصول فلسطينية تعيش في لندن، لها أعمال فنِّية كثيرة ومتنوِّعة في الفنون الأدائية والرسم والتنصيبات والفيديو، تخترع أرض فلسطين كلما نصبت أعمالها في عواصم أوروبا، في نوع من «الغزو» الفنِّي لعواصم العالم الذي تواطأ ضدَّ وطنها المسلوب.

إلى بريطانيا حيث منحت الهوية البريطانية. هي الفلسطينية التي وُلدت قسرًا خارج أرضها وهي البريطانية التي مُنحت اضطرارًا هويتها من طرف نفس الدولة التي أقرت اقتلاعها من أرضها. بأية ذاكرة ستواجه حاطوم العالم حينئذٍ؟ هي التي تعيش المنفى مرتين: بهوية مسلوبة وبانتماء مفخخ؟

ذاكرة أرض تُهرب داخل سرديات تشكيلية ورقمية وتخييلية عنوانًا تترجمه أعمال منى حاطوم في دلالات عديدة متناقضة ومتشابكة معًا، فهي ذاكرة الوطن الممنوع، وطن الأسلاك الحديدية الشائكة المعلقة من السقف إلى الأرض كما في تنصيبة عنوانها «ما لا يقبل الاختراق» (٢٠١٠م)، وهي أرض الأراجيح المستحيلة كما في تنصيبة «مع وقف التنفيذ»، ووطن الزنزانات كما في «زنزانات»، وهي أيضًا أرض القضبان كما في «حكم مخفف»، والأقفاص كما في «اضطراب داخلي»، والأرضيات الملغمة والأثاث المنزلي الصاعق.

نحن أمام ذاكرة فنية لا تقبل الاختراق، وما لا يقبل الاختراق لا يمكن أيضًا السطو عليه. بوسع دولة ما أن تسطو على أرضٍ ما لكن ليس بوسعها أن تحتل ذاكرة شعبها، وليس بوسعها السيطرة على قلوب أهلها. سبينوزا قال ذات نص: «بوسعكم السيطرة على أجساد البشر؛ لكن ليس بوسعكم السيطرة على عقولهم.» لكن درويش كتب ذات قصيدة يقول: «كل قلوب الناس جنسيتي ... فلتسقِطوا عني جواز السفر.» أما منى حاطوم فقد أتقنت من جهتها حفظ ذاكرة الأرض في أعمالها الفنية بأن جعلتها غير قابلة للاختراق. لا أحد بوسعه النفاذ إلى تنصيباتها؛ لأن ما تنصبه ملغم أو صاعق أو محاصر بالقضبان والأسلاك الشائكة، وفي هذا المعنى صممت الفنانة قرابة مائتي عمل فني بعناوين مثيرة مقلقة وخطيرة مثل «طاولة المفاوضات» أو «نخاع» أو «على جثتي» ... «جسد غريب» ... «اضطراب» ... «انظر لا أحد» ... أو «لا سبيل إليه» ... أو «أبدًا».

ذاكرة الأرض هي ذاكرة كل الأجساد التي هجرت أو سجنت أو قتلت، هي ذاكرة دماء الذين سقطوا شهداء من أجلها، وهي ذاكرة الأطفال الذين تيتموا والذين أسروا أو الذين شردوا خارج حدود الوطن. هي ذاكرة لا تقبل الاختراق لأنها محاصرة، ولأنها مقسمة بحدود اتفاقيات ظالمة، ولأنها ذاكرة القضبان والسجون ومنع الجولان والجدران العازلة والأسلاك الشائكة. هذا ما ترجمته أعمال منى حاطوم الفنية في فن الأداء أو الفيديو أو التنصيبات. وهي أعمال صُممت بثقافة جمالية استثنائية اتُّخذت من الفن الاختزالي وفن الحد الأدنى والفن المفهومي حقل تجريب خاصًّا جدًّا، كما كان للسريالية وللفن الجاهز على طريقة مارسيل ديشن بصمات صريحة في أعمالها. ويمكننا القول إن

فن حاطوم إنما ينخرط ضمن ضربٍ من الجماليات أو فن المريع حيث تقول: «إن أفضل الأعمال الفنية هي التي تصدمنا.»

سنحاول أن نعرض بعضًا من أعمال حاطوم الفنية تحت راية فكرة استكشافية تُوسَم بعنوان «ذاكرة الأرض من خارج المكان» من خلال ثلاثة مداخل:

أولًا: كيف أصبحت الأرض جسدًا؟

ثانيًا: الفن يُدين العالم أو ما معنى أن يصير «كل العالم وطنًا غريبًا»؟

ثالثًا: حين يصير الوطن إلى خرائط من صابون ... ستنمو الحدائق المُعلقة.

(١) الأرض في جسد



«يا أيها العابرون على جسدي
لن تمرُّوا
أنا الأرض في جسد
لن تمرُّوا»

محمود درويش

هذه هي صورة منى حاطوم وعنوانها «على جثتي» وتظهر الفنانة حاطوم بوجهها الشخصي في مواجهة مباشرة مع جندي إسرائيلي يصعد على أنفها مسددًا إليها بندقية. وما نراه في هذه الصورة هو ضرب من التناقض بين وجهِ حاطوم التي تنظر إلى الجندي نظرة التحدي، والجندي المصنوع من البلاستيك ضئيل الحجم وهو في شكلِ لعبة. ها هنا قلبٌ للأدوار وبعثرة للأحجام واستهزاء بالاحتلال الذي يظهر بما هو لعبة سخيفة بحجم ضئيل.

«لن تمرُّوا إلا على جثتي» هو المعنى الأول لذاكرة لا تقبَل الاختراق بمعنى لا أحد بوسعه المسَّ من حرمتها ومن قداستها ومن كرامتها. ها هنا يخترع الفن سردية مقاومة واقع التهجير القسري وسياسات الاستيطان الغادرة؛ بحيث تشهر حاطوم فن السخط والاستهزاء والتحدي والصمود بنظرة تخزن محنة الشعب الفلسطيني وصموده. تلك العيون التي كتب عنها درويش يقول: «ما وطني غير هذي العيون التي تجعل الأرض جسمًا.»

وفي نفس السياق يواصل فيديو عنوانه «أعمال الطريق» (١٩٨٥م) سردية الوطن الممنوع بحيث تظهر فيه منى حاطوم وهي تجرُّ فردتَي حذاء مربوطتين إلى كاحليها. والمثير في هذا الفيديو هو أن الحذاء الذي تجره حاطوم ليس حذاء نسائيًّا ولا يحمل أي إيحاء أيروسي أو جندري بل هو أشبه بأحذية البوليس. إضافة إلى أن حاطوم تخلع الحذاء وتجعله تابعًا لساقيها فتجرُّه جرًّا، وفي ذلك بعثرة لمنطق السير ولنظام الطريق وتعبير عن تمرد الفن ضد السلطة التي ترمز إليها الأحذية، وتعبير أيضًا على أن الجسد بوسعه أن يخطو على أرضه دون خطط الدول وخرائط الجغرافيا الحزينة ... **مثلما تقول بنفسها: «لأنني لا أعرف مكانك ... لا أجد خطواتي»**.

وبعد الخطوات على الأرض يتحول جسد الفنانة نفسها إلى أرض مذبوحة ممدودة على طاولة التشريح وذلك ضمن عمل فني بعنوان صادم هو «طاولة المفاوضات» (١٩٨٣م)؛ حيث تستعمل الفنانة مرة أخرى جسمها الخاص، فتمتد عارية كما لو كانت قربانًا على طاولة وقد وقع تغطيتها بأحشاء ودماء ملطخة هنا وهناك، عرض في فن الأداء يستغرق ثلاث ساعات. وفيه تذهب الفنانة إلى أقصى تعبيرة سريالية عما يحدث لأرضها، الأرض هنا تتعرى في جسد الفنانة كما لو كانت مذبحة. غير أن عراء المرأة ها هنا ليس عراء أيروسيا بل هو عراءٌ فني ميتافيزيقي ينتمي إلى ضرب خاص من فن المريع؛ حيث يجسد الجسد ركح القساوة. هو عراء القتلى إلا من دمائهم وهو عراء الشهداء إلا من أكفانهم ...

هكذا إذَن على لحمها تتفاوض سياسات الاحتلال، وعلى دمها تساوم الاتفاقيات والخرائط الهشة. يقول درويش: «أجد الليلة نفسي عاريًا كالمذبحة.»

(٢) الفن يُدين العالم

«عندما أغلقوا باب قلبي عليَّ
وأقاموا الحواجز فيَّ ومنعوا التجوال.»

محمود درويش

ينبغي أن ننبِّه ها هنا إلى أنه يجري التمييز في أعمال حاطوم بين مرحلتين مختلفتين من جهة طبيعة الممارسة الفنية؛ الأولى سردية وفيها أعمالها الأدائية المشحونة بالمشاعر، والثانية ما بعد سردية تحولت فيها الفنانة من الجسد الخاص كخانة تعبيرية إلى المادة كمحملٍ فني استثنائي؛ فنتحوَّل من فن يودع الأرض بين شرايين الجسد إلى مرحلة التنصيبات التي تودِع الذاكرة في الأثاث المزعج وفي المنازل المهجورة وفي الكراسي المنهارة وفي الأسرة الصدئة الفارغة من أي شكل من الحياة.

درويش يقول:

«المساحات صغيرة
مقعد في غرفة ... لا شيء ... لا شيء
وكان الرسم بالماء وطن.»

ومنى حاطوم تقول: «أريد أن تحمل المادة جزءًا من مفهوم العمل الفني وأحيانًا أن تتناقض معه ... لقد بدأت في صنع أعمال تقرأ بأفكار معينة بدون حاجة لسرد القصة بأكملها ... أنا أنظر إلى هذه الكراسي وكأنها أناس ... أنظر إلى سرير الطفل الذي صنعته من المطاط والذي يترهل على الأرض **وكأنه جسد منهار**، لقد سميت هذا العمل النخاع.»

إن أعمال منى حاطوم المصنوعة من الأسلاك الكهربائية الشائكة وأدواتها المنزلية على هيئة ألغام مقلوبة تحمل ذاكرة الكوابيس وكراسي التعذيب وسرير الزنزانة، ذاكرة الاعتداء والتهجير والتصفية. وتلك السجادة الحمراء التي تنتهي بمصابيح ضوئية تُوحي بنوع من الجمالية الناعمة وهدوء الأضواء الخافتة في حين أن مظهرها ذاك خادع. ففن حاطوم فنٌّ مباغت ومزعج ... «تيار خفي» هو عنوان مثير لعمل فني في شكل سجادة

عبرت من فوقها سياسات الاستيطان التي هي نفسها مخدوعة ما دامت تتوهم أن الأرض صارت ملكًا لها وأنها بإمكانها السير عليها كما لو كانت تسير فوق سجاد أحمر؛ سجاد الأبطال والنجوم والمنتصرين ... فالتيار الكهربائي هنا يشير إلى أن هذه الأرض لا يمكن اختراقها رغم احتلالها لأنها مكهربة وملغَّمة وأن لا أحد بوسعه أن يتوقع ما يُضمره هذا المكان الصاعق. تقول: «وهذه التناقضات مسرودة في قطعة جماد ساكنة.»

ها هنا تبلغ ذاكرة الأرض الممنوعة والمستحيلة أوجها. ماذا نرى من هذه الأرض التي أفرغت من شعبها غير أمكنة خالية وأسرة فارغة وأسلاك شائكة وأشياء صاعقة. فجأة يتحوَّل كل شيء في المنزل إلى خطر قاتل، فهي منازل لا تصلح للسُّكنى وهي كراسي لا تصلح للجلوس وهي «مبرشة جبن» بحجم إنسان أشبه بوطن مثقوب وطن الزنزانات والخرائط المبتورة والأشياء المتوترة والكراسي الصاعقة. كرسي للمعوقين وسرير طفل فارغ، أو سرير كهل أشبه بسرير زنزانة ... أثاث شرس وخطير ... ركح للغياب والمنفى ... نحن ها هنا إزاء **فن الانزياح** الذي يتحدث عنه إدوارد سعيد؛ إن منى حاطوم إنما تحول كل شيء عن وجهته المألوفة، تقتلع الأشياء من بيئتها وتنثرها في بيئة مزعجة ومنفرة وقاتلة. وهي تقرُّ بذلك قائلة: «إن الأشياء التي أصنعها لها دائمًا علاقة غير مريحة مع بيئتها.» ودرويش كتب: «**منازل الأحباب مهجورة ... ويافا ترجمت حد النخاع**.»، وتترجم أعمالها على الأرضيات نفس الفكرة مثلما هو الأمر بتنصيبات تتضمن سجادات مصنوعة من المسامير أو فرش أرضيات بالزجاج أو سجادات صاعقة محاطة بالأسلاك الكهربائية في كل مكان. ويحدث للفن عندها أن يصير إلى «أداة غزو».

ومحمود درويش يعبِّر عن هذه الوضعية قائلًا: «من يحترف القتل هناك ... يقتل الحب هنا.» ومنى حاطوم تكتب ما يلي: «لغة المنفى واحدة على امتداد التجربة الإنسانية.»

الفن هنا يدين العالم لا بوصفه متواطئًا مع مكنات الاحتلال الصهيونية بل لأن العالم كله أرض محتلة ... هنا تدين أعمال منى حاطوم السياسات الاستعمارية التي حوَّلت العالم كله «إلى وطن غريب» وطن الأقفاص والقضبان والأرضيات الملغمة. وهذا يظهر من خلال تنصيبات ضخمة تحت عناوين صادمة من قبيل «حكم مخفف» (١٩٩٢م) و«بقعة ساخنة» (٢٠٠٦م) ومع «ما لا يقبل الاختراق» (٢٠١٠م) «وقف التنفيذ» (٢٠١١م). وهي كلها تنصيبات قائمة على فكرة الأقفاص التي ولدت من تأثرها الشديد بواقعة المراقبة الدائمة التي هي سمة المجتمعات الغربية بعامة وهي في ذلك قد ترجمت فنيًّا كتاب **المراقبة والمعاقبة** لميشال فوكو الذي تأثرت به كثيرًا. وتقول منى حاطوم: «إن المراقبة المستمرة هي أول ما لفت انتباهي حينما جئت إلى إنغلترا.»



وفي هذا المعنى أنجزت حاطوم تنصيبة بعنوان: «ما لا يقبل الاختراق» وهي عبارة على أسلاك شائكة تتدلى من السقف؛ بحيث يستحيل الدخول إليها أو اختراقها. وهذه التنصيبة في الحقيقة هي ضرب من المحاكاة السالبة الساخرة لتنصيبة صممها الفنان الفنزويلي عيسى رفائيل سوتو بعنوان: «ما يقبل الاختراق» (١٩٥٧م) وهي عبارة عن مربع كبير من البلاستيك الذي يشبه غابة اصطناعية يمكن للمشاهد النفاذ إليها والتنزه داخلها كما لو أن العمل الفني هو حضن جميل أو حديقة فنية لاحتضان الزائرين. وفي هذا العمل يقترح رفائيل سوتو تصورًا جديدًا للعمل الفني بما هو تجربة جسدية وفكرية ذات بعد إنشائي غريب. وتكريمًا لهذا الفنان صممت منى حاطوم تنصيبتها بعنوان: «ما لا يقبل الاختراق» وأنجزت بذلك نوعًا من التحويل لوجهة نظر الفن نحو ممارسة أكثر غرابة وأكثر قدرة على خلق الصدمة والاستفزاز وبعثرة تصوراتنا حول العالم وحول رسالة العمل الفني نفسه. لم يَعُد الفن حضنًا هنا ما دام الحضن (أي الأرض التي فوقها يقع تنصيب الأثر الفني) مفقودًا وممنوعًا ومُصادَرًا وهشًّا ومنهارًا ..

(٣) حين يصير الوطن إلى خرائط من صابون أو إلى حديقة معلقة

خرائط من صابون

لقد أنجزت منى حاطوم خرائط كثيرة ساخرة من كل القوى الجيوسياسية التي حوَّلت وطنها إلى مجرد ذاكرة من صابون أو كوفية تنسجها من شَعر النساء لتغطية رءوس

الرجال. وهو ما تجسِّد خريطة من صابون الزيتون النابلسي سنة ١٩٩٦م حينما زارت القدس لأول مرة. وعنوان هذه الخريطة «الزمن الحاضر»، وهو عبارة عن مربع مصنوع من ٢٢٠٠ قطعة صابون على شكل قطعٍ بيضاء شبيهة بالمرمر وعليها رُسمت خريطة فلسطين بعد اتفاقية أوسلو وصُممت حدود المناطق الفلسطينية بواسطة خرز زجاجي أحمر اللون. وعن هذا العمل تقول: «خريطة سخيفة تقسم الأرض إلى عددٍ لامتناهٍ من المناطق الصغيرة، أما عن الخرز فكان أشبه بمرض حلَّ بالصابون.» وتقول أيضًا: «استعملت الصابون لأخلق عملًا قابلًا للزوال، كان شعوري تجاهه شعورًا إيجابيًّا لأنني كنت أفكر بأن هذه الحدود السخيفة ستزول يومًا.»

الكوفية الفلسطينية



تستعمل منى حاطوم الشَّعر كمادة فنية تكررها في بعض أعمالها كما يبدو ضمن عمل لها بعنوان «إعادة جمع»؛ بحيث ينتشر على الأرض في شكل كرات صغيرة مع آلة لحياكته

ثم خيوط تتدلى من السقف. ولقد عَنونت منى حاطوم إحدى معارضها بالكوفية التي صنعتها من شَعر النساء. وقد وُلدت فكرة هذا العمل من مثل شعبي تقوله المرأة في حالة غضب: «حنتف شَعري» ... فالشَّعر ها هنا ليس مادة جمالية في معنى الجميل التقليدي، «زينة المرأة شَعرها» بل هو رمز للسخط والمقاومة. فالمرأة تقتلع شَعرها حينما تفقد عزيزًا أو حينما تُظلم ... هو رمز للفقد والانفصال والمنفى والتهجير وكل أشكال القسريات التي سُلطت على شعب فلسطين في ظل الاحتلال الصهيوني. هكذا تُحوِّل حاطوم الأشياء من بيئتها الأولى إلى بيئة جديدة من الجميل إلى المريع.

الحديقة المُعلقة



«أنا لا أقيم في بابل
بابل هي التي تسكُن

تقاطيعَ وجهي
أينما ذهبتُ»

محمود درويش

ها هنا نشهَد تنشيطًا للذاكرة العميقة والعودة إلى المخيال الشرقي القديم مع قصة الحدائق المعلقة. نحن أمام أكياس من الرمل في شكل مستطيلات مكدسة بعضها فوق بعض ملقاة هناك في ركن من المكان القصي ومن بين ثقوب الأكياس الصغيرة ينمو العشب ... ها هنا التناقض صُلب العمل الفني بين من جهة أكياس مكدسة على بعضها في هيئة أشياء متروكة قد خرجت عن دائرة الاستعمال، ومن جهة أخرى ينمو العشب ويواصل الحياة والزحف غازيًا أمكنة جديدة وخالقًا الأرض مرة أخرى هازئًا في براءة النبات من كل الحروب والخرائط السخيفة وسياسات الاستيطان والاستعمار العالمية. يقول إدوارد سعيد: «إنه من المستحيل نهائيًّا استعادة الماضي من القوة الهائلة المرتبة ضده على الطرف الآخر. إنه بالإمكان فقط إعادة موضَعته على هيئة شيء دون اقتراح نتيجة أو مكان نهائي.»

خاتمة

تنصيبات منى حاطوم ترسم ذاكرةَ أرض لا يمكن اختراقها، لأنه لا أحد بوسعه امتلاك مساحة اللامتوقع بوصفها مِلكًا لأطفال المستقبل. أما ما يحدث الآن فقد لا يكون سوى لعبة سخيفة لمهرجين حصادهم الوحيد الإكثار من الجثث. إن أعمال منى حاطوم تخترع هُوية هجينة وذلك بجعل المكان يولد مرة أخرى على نحو مغاير داخل التنصيبة. فيكون الفن حينئذٍ ما كتبه هيدغر كأول من وقع مفهوم الأثر الفني بما هو ينصب عالمًا ويفتح أرضًا، «تهيئة للمكان وتسريح للمدى الوسيع»، حيثما تُضيِّق علينا سياسات الاستعمار القبيحة عالمنا. في العمل الفني كل الأمكنة تولد إذَن مرة أخرى من رحم الذاكرة العميقة، فهي تولد مجروحة ومشوهة، لكنها تولد أيضًا متمردة ومزعجة وساخطة شاهرة كينونتها الصلبة من حديد ونار، من جسد المقاومين والجبارين ... من اندفاعة العشب وزحفه الذي لا يُقاوَم، في وجه لعبة الاحتلال السخيفة التي قد لا تعمر طويلًا ... يقول هيدغر: «ليس العالم تجميعًا للأشياء القائمة ما يمكن أن يحصى منها وما لا يمكن ... إن العالم يعلم حيثما نعتقد أننا عند أنفسنا.»

لكن متى نكون «عند أنفسنا» حينما يتعلق الأمر بأوطان المنفى؟ هيدغر يكتب: «إنه حيثما تقع القرارات الجوهرية لتاريخنا، سواء أأخذناها أم أعرضنا عنها ... ها هنا يعلم العالم من جديد.» ما ينقصنا إذَن قرارات جوهرية من أجل أن يولد العالم في أراضينا. لكن أي معنى لهذه القرارات في عالم قد صار برمته إلى أرض محتلة؟ وهل لا يزال ممكنًا لنا أن نبقى عند أنفسنا في إنسانية هجينة إلى حد اللعنة؟

الفصل الثالث

أفريقيا-أرجوحة العالم

الكينونة المعلقة في لوحات مفيدة الغضبان[1]

تمثِّل لوحات الرسامة مفيدة الغضبان على امتداد أكثر من عشرين سنة تجربة تشكيلية من الثراء والطرافة بمكان. إننا إزاء ترحال لا يتعب لأنه يمتح من وجوه الربة البربرية تانيت، ربة البذر والزرع والخصب، من رحمها ولدت كل الحضارات، وتحت مسام جلدها يتشكل مشهد الإنسانية بكل سلالاتها وحروبها وآلامها ومجاعاتها وأوبئتها ... بكل ما للحُلم من مساحة لإعادة ترميم الذاكرة ... ذاكرة قارة هي مهد الأرض، وأرجوحتها؛ حيث الطفولة تبقى دومًا أرجوحة للحُلم وللترحال وذاكرة للمستقبل. فمنذ وجوه نرسيس وعلامات بربرية، إلى الحديقة المعلقة والتفريعات الكابوسية ونظرات الشهداء ووجوه الأشباح والمسوخ، ما انفكَّت الرسامة تحفر في عمق اللون وجنون الخطوط الطافرة وفوضى الأضواء التي تسطع حينًا وتلقي بنا في العتمة حينًا آخر. مسيرة تشكيلية أفريقية بربرية تهجينية واسعة النطاق لاختراع الفضاءات وتأثيثها بما علق بالذاكرة، وبما علق على تخوم الشواطئ وبين طيات الحُلم وفي السلالات الأكثر قدمًا ... وها نحن قد أدركنا في لوحاتها الأخيرة عتبة الكينونة المعلقة بين الحلم والكوابيس، بين ضفة وأخرى، بين

---

[1] هي رسَّامة تونسيَّة وأستاذة نظريات الفنِّ وتاريخ الفنون بالمعهد العالي للفنون الجميلة بنابل-جامعة قرطاج. لها عديد الكتابات والمشاركات الأكاديمية والعلمية، إضافة إلى ورشة ثرية في الفنون التشكيلية. شاركت في العديد من المعارض الجماعية والشخصية.

طيات الحلم ... إنها اليوطوبيا حين ينهار المكان نُهرع جميعًا إلى اختراع فضاء خيالي نخبئ فيه أسرارنا ونتدثر صلبه بجلودنا أو ما تبقَّى ... أرجوحة أفريقيا حيث التقت كل الأجناس وتمازجت وحيث ظهر أول المترحِّلين سكان الصحراء وآخر العالقين على حدود المجاعة والإبادة الجماعية والأوبئة والاستعمار العالمي بكل فظاعاته. لوحات مفيدة الغضبان تحمل غموض أفريقيا وألوانها الساخنة وشمسها الحارقة، تحمل صحراءها وغموضها وسحرها ... أفريقيا التي تختفي هناك في مكان قصي من أنفسنا، تطل علينا بوجوه ملثمة، بعيون تائهة، برءوس بلا أجساد، وعيون بلا وجوه. هناك حيث تنظر إلينا اللوحة من الداخل كما لو كانت تتهم العالم بأسره، كما لو كان العالم قد ارتكب خطأً في حق الأرض الأم، في حق العالم كما كان بوسعه أن يعلُم على نحو مغاير ... وحده الخيال بوسعه احتضان أفريقيا وإعادتها إلى السلالات الأولى.

(١) ما معنى أن تكون أفريقيا أرجوحة العالم؟

من مهد العالم إلى أرجوحة العالم: تلك هي أفريقيا التي ظهرت فيها كل سلالات البشر بدءًا بالقردة العليا منذ سبعة ملايين سنة وصولًا إلى الإنسان العاقل منذ مائتي ألف سنة. تُعتبر أفريقيا ثاني أكبر قارات العالم من حيث السكان والمساحة وتضم ٥٤ دولة. وتعود من حيث دلالة اسمها إلى عبارة أمازيغية الأصل هي أفري وتعني الكهف في إشارة إلى سكان الكهوف. وتعود إلى بني يفرن وهي قبيلة أمازيغية تعيش بين الجزائر وطرابلس، وقد كانت قرطاج هي عاصمة أفريقيا في العصر الروماني وتم إطلاق اسم إفريقية على تونس. وأفريقيا أيضًا قارة كل المتناقضات فهي مهد الحضارات لكنها أيضًا أكثر القارات فقرًا وتخلفًا وكوارث بيئية وفيها أكثر من ٤٥ مليون نسمة مهددون بالمجاعة. شهدت انقلابات عسكرية وديكتاتوريات واغتيالات وحروب إبادة وكوارث وبائية من قبيل مرض المالاريا والإيدز ... وقد كانت سوقًا كبيرة لجلب العبيد إلى العالم الجديد طيلة قرون عديدة من القرن السابع حتى القرن التاسع عشر ... ولقد صارت باحة كبرى للاستعمار منذ أواخر القرن التاسع عشر؛ حيث تم استعمار كل دولها ... لقد صارت **أرجوحة للعالم** في معنى أن العالم هناك يتم تعليقه في كل مرة إلى أجل غير معلوم ... نحن الأفريقيين عالقون بين أصولنا المتعددة والمتصارعة من جهة (العرب والإسلام والبربر والطوارق والرومان ...) وبين نماذج الغرب الذي فرض على أفريقيا برمتها نمطًا من العالم ربما لن يكون بوسعها مقاومته أو استبداله ببراديغم جديد.

إن الكينونة المعلقة هذه هي وضعيتنا نحن العالقين على حدود أوطاننا نحدق في المنطقة الفاصلة بين الهوة والأفق، فلا نحن استطعنا نزع الاستعمار عن عالمنا ولا نحن استطعنا الحسم في أصولنا ... إن النظر إلى أنفسنا من وجهة نظر انتمائنا الأفريقي هو براديغم هام جدًّا يمكننا انطلاقًا منه اختراع سياسات جديدة للحقيقة وللإبداع في ديارنا.

نحن إذَن أفريقيا ونحن إفريقية ونحن قرطاج عاصمة أفريقيا، وذلك ما تجسِّده لوحات مفيدة الغضباني منذ علامات بربرية؛ حيث أسست تجربتها التشكيلية على أقدم قبيلة أفريقية، وعلى الربة الأم البربرية بوصفها أصل العلامة.

(٢) ما معنى الكينونة المعلقة؟

يولد هذا النوع من الفضاء في لوحات مفيدة الغضبان بين الحلم والكوابيس ... يولد داخل الحديقة المعلقة والكون المعلق وفي لوحة معلقة بين الحلم والكابوس، ولوحة بين طيات الحلم ولوحة بين شاطئين ... هناك حيث نعثر على وجوهنا باهتة الملامح غائمة يكسوها الغبار؛ حيث تأتي الكينونة إلى نور الألوان بين غصينات تائهة تلتهمها أشعة الشمس الحارقة ذات صحراء ... هي أيضًا صحراء اللون وصحراء قلوبنا.

في هذا المكان بين بين ... يُلقى بنا رءوسًا تطل ملثمة بلا أجساد، وجوهًا لا نرى منها غير العيون المفزوعة تنتعل أغصان شجرة تخلَّت عنها جذورها، وحين يتم تعليق الكينونة معناه لم يعد ثمة مكان لنسكنه ... كل الأمكنة هناك انهارت وتداعت أسوار المدن واشتد الخراب. تارة تنمو الصحراء وأخرى يستيقظ البحر المتوسط، ورغم خراب الأمكنة والتهام الاستعمار العالمي لجسد أفريقيا؛ فإن الحديقة المعلقة تعيد إلينا القدرة على الإقامة بين طيات الحلم. إن أفريقيا هذه القارة العملاقة المهددة دومًا بفقدان قدرتها على أن تكون عالمًا، ستجد في الحديقة المعلقة نمطًا من الكينونة به تواصل تصريف الحياة حتى في شكل اللاعالم.

تذكرنا الحديقة المعلقة إذَن بحدائق بابل، وهنا يتم استعادة الذاكرة الشرقية وزرعها في مسام المشهد، فحين يتم تخريب التاريخ يتكفَّل العمل الفني بتنشيط الذاكرة باحة ممكنة لاستمرار الوجود. والكون المعلق يعيدنا أيضًا إلى زمن المعلقات السبع وهي القصائد التي خلدت العرب وكانت تُكتب بماء الذهب، وسُميت معلقات لأنها تعلق بالذهن.

في هذا الزمان حيث تحوَّلت شعوب برمتها إلى شعوب عالقة على حدود أوطانها التي يتم تدميرها بالحروب الدائمة، بوسع مفهوم «الكينونة المعلقة» أن يكون شكلًا فنيًّا

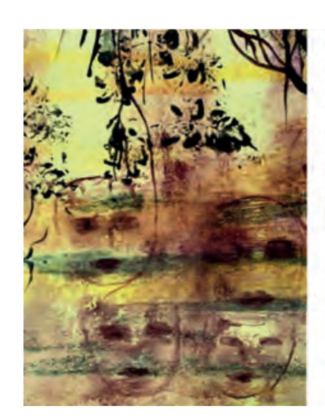
«يهب الأشياء ... المنظر الذي لها، ويهب بني الإنسان ... نظرتهم إلى أنفسهم ... ورُب نظر شأنه أن يبقى مفتوحًا طالما كان الأثر أثرًا» بعبارة هيدغر الذي يعلن أن العمل الفني يجعلنا «نأتي إلى ما نكون على نحو أكثر قربًا.» وذلك لأنه يجعل الكائن «مشهودًا» أي حاضرًا تمامًا. بهذا المعنى بوسعنا القول إن لوحة الكون المعلق تجعل الكينونة مشهدًا ساطعًا يزهو فيه اللون ويسطع ضوء الشمس؛ حيث تجعل الرسامة اللوحة عائمة في اللون الأصفر الفاقع لون الصحراء بامتياز، وحيث يحضن اللون المشمس أغصان الشجر وأوراقها ويطوق القحط نفسه. نعم تذكرنا لوحة الحديقة المعلقة بأنه يمكن لأفريقيا التي هي نحن، أن تظل تسبح في الضياء بالرغم من غبار الوجوه القديمة؛ لأنها تحمل في اسمها دلالة الشمس. أبريكا تعني من اليونانية «مشمس» وتعني أيضًا الأرض الخالية من البرودة والرعب.

إن تنزيل أعمالنا الفنية اليوم ضمن ذاكرة أفريقيا ومجالها الحيوي الكبير، هو إعادة تنضيد لسياسات الهوية الخاصة بنا. فالعمل الفني لا يشتغل ضمنَ هُوية مغلقة وجاهزة وثابتة بل ضمن ضربٍ من الانتماء. كل معارك الهوية والعودة إلى الأصول تبدو مُعلقة في هذه اللوحات من أجل فتح المجال لانتماء مغاير للمخيلة. الانتماء حيوي وصائر وجمالي ومنفتح وهجين يقوم على اللقاءات والصِّلات والمعابر والبين بين واليوطوبيا أيضًا.

في كتاب أصل الأثر الفني يسأل هيدغر: «إلى أين ينتمي الأثر؟» ويجيب: «إن الأثر لا ينتمي بما هو كذلك إلا إلى الميدان الذي يُفتح عبره هو ذاته.» أي إن المعركة لا تحدث على الأصول بل ضمن الفضاء أو المجال الذي يحضر ضمنه الأثر الفني؛ فيجلب معه إلى الجلاء والضياء والبهاء كل الأشياء التي تسكن ذاك الفضاء؛ بحيث «يستعيد الحجر بهاءه واللون بريقه» إن العمل الفني «يحمل إلى النور ضوء النهار وسعة السماء وظلمة الليل» بولادة الأثر الفني كل العالم يأتي إلى واجهة النور.

الحديقة المعلقة

لوحة تسبح في اللون الأصفر مع لطخات بُنيَّة ترابية في شكل غمامات ضائعة، وغصن يسقط من أعلى اللوحة موحيًا بأن شجرةً ما كانت هنا تشهد على الوجود في هذه التضاريس الغامضة؛ حيث تظهر لنا بقايا وجوه باهتة، كما لو كانت ظلالًا تُطل علينا من تحت الغبار ... هو غبار الذاكرة ... وجوه بلا ملامح حافظت فقط على شكل الرأس، وتخلَّت عن أجسامها. هنا يتم تعليق الحياة أيضًا ... مثلما تعلق الدروس عندنا لكارثة




الحديقة المعلقة ٢٠٢٢م.

وبائية ... لعل هذه الرءوس التي غادرت أجسادها هي الرءوس التي ذُبحت ها هنا في ديارنا ليشهد علينا الرسم تحت عيون الغُصَينات الوحيدة وضوء الشمس الساطعة هناك وفوق التراب المبثوث على وجوه الضحايا الذين تحولوا إلى طعام للتراب أيضًا.

الكون المعلق



الكون المعلق ٢٠٢٢م.

حيث يتم تعليق العالم بورقة بصدد التخلي عن ثمارها، مع التشديد على الشَّهادة على مشهد الجذور التي تنمو بشكل فوضوي، معلقة بين القاع والغصن في شكل من التحدي لقوانين الجاذبية وقواعد الهندسة وتقاليد الزراعة أيضًا.

هذه اللوحة تواصل الحرص على حضور الشمس كبيئة ضوئية للوحة ... الشمس كتوقيعةٍ أفريقية أيضًا.

معلقة بين الحلم والكابوس



بين الحلم والكابوس ٢٠٢١م.

تبقَى الاستعارات النباتية هي الغالبة على بيئة اللوحة، مع التشديد على أشكال بيضوية ودائرية تخرج منها غصينات في شكل أشجار بلا أوراق. كما خريف القلب تساقط أوراقه ليبقى أعزل تحت عين الشمس التي ترعى جيدًا شخوص المكان المُعلق بين الحلم والكابوس ... الفن ليس باحةً للحلم فقط بل هو أيضًا مكان شرِس لولادة الكوابيس. لم يَعُد الجمال هو موضوع الفن بل صار القبيح والمفزع والمريع مضمونًا جديدًا للفن المعاصر.

بين طيات الحلم



بين طيات الحلم ٢٠٢١م.

الألوان تغيَّرت كثيرًا في هذه اللوحة. ربما تأتي هذه اللوحة من عمق المحيط الأطلسي أو البحر الأحمر، وفي طيات الحلم لا يمكِن لضوء الشمس أن يسطَع ... ها هنا تغلب العتمة ... ويشتد تعليق الحلم في منطقة شاهقة يصعب الوصول إليها. كيف يمكن الولوج إلى طيَّات الحلم؟ فرويد كان يقول إن أحلامنا نصوص لرغبات مكبوتة، لكن يبدو أن النص لا يكفي؛ لأن النصوص لا يمكنها إدراك عمق اللون كما الرسم. مارلوبونتي يقول: «وحده الرسم له حق مراقبة الأشياء جميعًا.» ويعتبر أنه ليس ثمة كالرسم مجالًا لامتِشاق المعنى واختراعه، «أما الموسيقى فهي دون العالم؛ بحيث لا تقدر إلا على تصوير خُطاطات الكينونة، تصوير مدها وجزرها ونمائها وتشظيَّاتها ودواماتها.»

بين شاطئين

التعليق ها هنا يحصر الكينونة في منطقة خطرة بين بحرين واختيارين بين البحر والعدو، بين الغرق والغرق. في هذه اللوحة تظهر الكينونة في لحظة من الهشاشة



بين شاطئين ٢٠٢١م.

القصوى. كيف العبور حين يستحيل اختراق الحدود على المهجرين واللاجئين والهاربين من خراب أوطانهم؟ هذه الصورة تعبير عن كل الضحايا الذي ماتوا غرقًا والجثث التي توزَّعت بين الشواطئ في بلادنا والتي قضت نحبها في سفن الموت.

العين

حين يتم تعليق الحياة في أوطاننا، لا شيء يبقى للفن غير أن يشهد بالعين عما يحدث. إنه فقط يرى ... وهذه مهمة صعبة أيضًا؛ لأن الذي يرى قد تورط في المشهد وهو مطالب بالشَّهادة عليه ... العين ها هنا عالم كامل من الصفاء ... سماء برمتها تُشرف على بقاء



العين ٢٠٢٢م.

الكينونة ورعايتها ... في هذه اللوحة من حق اللون أن «يزهو وحسبه أن يزهو، فإذا قطعناه في الذهن وأحصيناه من الذبذبات عددًا فإنه يرتحل» ... بتعبير هيدغر.

وحول العين ثَمة تأويلات ومعارك فلسفية: منهم من اعتبر العين خادعة، ومنهم من ذهب إلى أن القول بعين ثالثة ترى اللوحات، وبأن عيوننا ليست مجرد أجهزة استقبال للأضواء والألوان والخطوط ... إن «العين بعبارات لمارلوبونتي، ترى العالم ليكون لوحة وما ينقص اللوحة لتكون ذاتها، وعلى الملوَّن ترى اللون الذي تنظره اللوحة»، ويقول أيضًا: «إن الرسام يمارس وهو يرسم نظرية سحرية للرؤية؛ أي إن الفكر يخرج عبر العينين ليتجول بين الأشياء.»

تفريعات كابوسية



تفريعات كابوسية ٢٠٢١م.

تعود الشجرة إلى الاشتغال في هذه اللوحة كاستعارة تشكيلية رمزية في تنشيط للانتماء في حالة صيرورة ... الشجرة انتماءً وليست أصولًا أو جذورًا؛ حيث لا نرى في اللوحة جذورًا بل فقط غصينات رقيقة وكثيفة تطل الرءوس الملثمة عبر ضياء يأتي من التناقض بين الأصفر والأسود وحيث تستأنف الشمس عنايتها بالمشهد. لا شيء تبقَّى إذَن من الشجرة غير غصينات هشة وبلا أوراق، وبدلًا عن الثمار تُعلق الرءوس بين الأغصان وتلتصق أحيانًا في نوع من التضامن الكلبي، وأحيانًا تظهر في شكل كتلة من الرءوس التي لم يتبقَّ منها غير عيون تحدق، وما دامت العيون مفتوحة؛ فهذا يبشِّر بأن الحياة

هناك لا تزال تملِك من يرعاها. هذه الوجوه الملثمة هي سمة سكان الصحراء، أو سكان الخلاء كما يسميهم الأديب الليبي الكبير إبراهيم الكوني يقول: «أهل الخلاء لا بد أن يستبدلوا جلودهم من حين لآخر.»

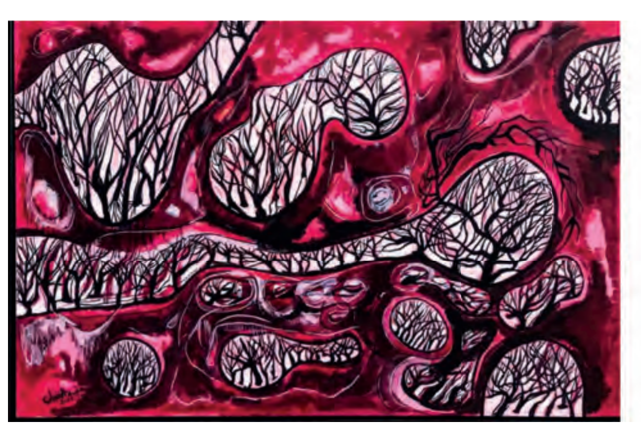
في لوحة شجرة الفردوس الزرقاء



شجرة الفردوس الزرقاء ٢٠٢١م.

في هذه اللوحة ينمو الأفق من جهة الأسطورة عبر ضرب من الاستعادة الفنية للرؤية السحرية للعالم التي جعلت العالم يُولد يومًا هناك، اللوحة شجرة مرة أخرى تنبت فوق أغصانها العيون في كل مكان، عيون تحاصرنا من كل صوب، تحدِّق فينا وتزلزل اطمئنانًا إلى ما يُحدث لوحةً تسطع بزرقتها في احتفالية لونية حيث تنجح الألوان رغم خراب المشهد.

ثالثًا: لدينا ثلاث لوحات تُطالبنا الأولى بمواصلة رعاية الحياة في مسام المشهد، وتشير علينا الثانية بضرورة الاشتغال على تفريعات وتنويعات داخل السلالة نفسها، وتخبرنا الثالثة بأن الطريق هشٌّ ومحفوف بالمخاطر. أما اللوحة الرابعة فتصنفنا أعشابًا ضارة وعليه نحن مطالبون بمواصلة إحداث الشغب وفضح ما يحدث من كوارث فوق صدر أفريقيا.



Ramifications dans les souches 2021



Dans les pores
du paysage 2019



Chemin précaire 2021



“Parasites” ou “Mauvaises herbes” 2020

ثَمة علاقة ما بين العيون، والمُعلقات، والوجوه بلا ملامح أو الوجوه الملثمة ... بين حجب النساء وخروج المؤنث عن طوره هاربًا إلى تضاريس لونية تسبح في أطياف ساخنة حمراء وزرقاء تتخلَّلها خيوط بيضاء لجعل الضوء ممكنًا ... كما لو كان اللون هو الرحم الوحيد المتبقِّي من فكرة الانوثة، كأرض تَينع فيها الأشكال والدوائر والخطوط ... وتنمو الألوان وتتداخل وتتزاوج من أجل دورة حياتية جديدة دومًا.

الفصل الرابع

الجسد المؤنث بما هو كينونة هجينة من خلال أعمال الفنانة الإفريقية Mutu Wangenchi[1]

الفنَّانة «وانجينشي موتي» هي رسَّامة ونحاتة معاصرة كينية الأصل وتعيش في نيويورك زاولت تعليمها في نيروبي (بين ١٩٧٨ و١٩٨٩م) ثم رحلت إلى نيويورك حيث درست الفنون الجميلة والأنثروبولوجية وتحصَّلت على ديبلوم في فنِّ النحت. أعمالها معروضة في المتاحف العالمية بسان فرانسيسكو ولندن وباريس وديسردولف بألمانيا ... تحصَّلت على عديد الجوائز ... وهي تشتغل على فنون عديدة منها الأداء والتنصيبات والفيديو والرسم وتستعمل خاصة تقنية الكولاج ... وتنتمي إلى النزعة المستقبلية الأفريقية ومتأثِّرة بأعمال الدادائية الجديدة. تجمع أعمالها بين الأدب والتاريخ والمخيال والأساطير الأفريقية، وكذلك عناصر من الحضارة الغربية الاستهلاكية ومن العولمة القائمة على الكولونيالية والتمييز العرقي خاصة إزاء ذوي البشرة السوداء. ولقد اتَّخذت واجنشي من أجساد النساء موضوعتها الفنِّية الأساسية من أجل تفكيكها وخلق كينونات هجينة تتراوح بين الحيوان والنبات والكائنات الفضائية والآلة أو السيبورغ. وهي تحوِّل الفنَّ إلى حالات استفزازية تصدم بها تمثُّلاتنا حول هُويتنا وأجسادنا ومستقبلنا كبشر. إنَّها تشتغل ضمن أفق النزعة ما بعد الكولونيالية والإيكولوجيا النسوية وتحوِّل الفنَّ إلى ورشة كبرى

[1] رسَّامة ونحاتة إفريقية من نيروبي أمريكية الجنسية اشتغلت في أعمالها على الفنِّ ما بعد الكولونيالي وعلى تشكيل الهويات الهجينة. تحصَّلت على عديد الجوائز وترحَّلت في عواصم أوروبية عديدة لعرض أعمالها وتنصيباتها.

لاختراع أساطير المستقبل انطلاقًا من كينونات عابرة للإنساني أو ما بعد إنسانوية ... ولقد اتَّخذت من الجسد الأسود موضوعتها التشكيلية الجوهرية بوصف هذا الجسد هو مجال سيموطيقي وتشكيلي تتقاطع حوله التمثُّلات العرقية والعنف الكولونيالي للإنسان الأبيض وهو أيضًا موضوعة أيروسية أسطورية.

(١) اللوحة الأولى: شجرة العائلة





وهي لوحة أنجزتها الرسَّامة من خلال تقنية الكولاج، ومتكوِّنة من أعضاء بشرية يتمُّ تلصيقها وفق بعثرةٍ لنظام الجهاز العضوي القائم على صورة ثابتة في نوع من الانسجام الأبدي الذي لا أحد بوسعه أن يغيِّره ... فهي بهذه البعثرة لنظام الجسد، تزعزع التصوُّر التقليدي له القائم على هوية ثابتة وصورة واحدة له ... في هذه اللوحة نرى شجرة العائلة كما هي في التمثُّلات الأسطورية القديمة لأول شكل من ظهور الإنسان في أفريقيا تحديدًا في جبل في كينيا ... هذه الصورة تجسيد لأول تنظيم اجتماعي عرفته الإنسانية وتذكير ديكولونيالي لحضارة الإنسان الأبيض، أنَّ إفريقيا هي مهد ظهور الإنسانية وليس الغرب الاستعماري الذي حوَّل نفسه إلى معلِّم كبير للإنسانيات الأخرى كما لو كان هو مقياس مفهوم الإنسان. في هذه اللوحة ثَمة رسالة مضاعفة من جهة الإفريقي الأسود هو أصل الإنسانية. ومن جهة ثانية المرأة تحديدًا هي صانعة الأساطير الأولى والعائلة الأولى للإنسانية. هذه المرأة التي تتوسَّط اللوحة بما هي الشخصية الأساسية فيها بكلِّ ألوانها إنَّما هي أمُّ الإنسانية ... وفوق جسدها انبنت كلُّ الحضارات من القرود الأولى إلى الآلة

إلى السايبورغ ... وتقول جوانشي: «إنَّ قناعتي الشخصية تتمثَّل في أنَّ كلَّ البشر يدركون جيدًا أنَّ أسلافنا قد كانوا من الأفارقة السود.»

(٢) لوحة: Funmilargo ransome Kuti



وهي تجسِّد الأيقونة النيجيرية Yo mama.

كائن هجين نصف امرأة ونصف قنديل البحر تحمل ثعبانًا بلا رأس في يدها وتجلس في حديقة سريالية ... لطخات من الدم على أرضية القماشة ... وفي الصورة تظهر «يو ماما» الأيقونة النسوية النيجيرية أول امرأة تقود السيَّارة في نيجيريا وهي المعروفة بنضالاتها ضدَّ تشويه الأعضاء التناسلية الأنثوية ... يو ماما كائن هجين يقطع رأس الثعبان بحذاء يتحوَّل إلى خنجر ... وهي صورة تُحيل إلى أسطورة حوَّاء التي تهزم الثعبان وتقطع رأس الهيمنة الذكورية ... هذه صورة براديغماتية لاستراتيجية الكينونة الهجينة لدى واجنشي بحيث تتحوَّل الأجساد عندها إلى مجال سياسي تخترق العلاقات بين الأنا والآخر وقضايا العرق والاغتراب والتمثلات الرمزية والسلطوية ... ليس ثَمة من مسألة معزولة في أعمال جوانشي التي تقول: «أنا لا أعتقد أبدًا في الثنائيات بين أفريقي وأوروبي وبين قديم وحديث ... أنا أهتمُّ فقط بقدرة الصور التي تمتدُّ حبالها عميقًا في مستودعاتنا اللاواعية.»

(٣) اللوحة الثالثة: In killing sweet butterfly ascend



مشهد رعوي وأعشاب مجنونة وامرأة تتوسَّط اللوحة وفراشة رمز للأمل ... المرأة المتحوِّلة تجعل منها الرسامة كينونة هجينة بلباس مزركش بالألوان شفاه قرمزية وشعر مصفَّف بشكل جيد ... بقعة دم ... اللباس هو جلد ثعبان ... عضو مبتور ... مع بروتاز (أيضًا ملصقة أو مضافة) ... سلاح مكان العضو المبتور ... يتحوَّل المشهد الرومانسي الرعوي من شقائق النعمان إلى ساحة حرب ... ومن جمال الألوان القرمزية إلى جلد ثعبان ... وهنا يُولَد الفنُّ بطعم الاستفزاز والصدمة لزعزعة تمثلاتنا حول جسد المرأة. يتعلَّق الأمر بنقد لاذع عبر هذه اللوحة لصورة الجسد المنسجم والمنتظم ... وذلك عبر استعمال تقنيات التشظِّي أي القصِّ والبتر وإعادة التركيب وإضافة عناصر غريبة عن الجسد. وهذا هو معنى مسار التهجين الذي تنجزه لوحات الرسَّامة «جوانشي موتي» ... فهي تُعيد خلق الأجساد من خلال تركيب عناصر هجينة تدمِّر المعنى الأصلي لنظام العلامات ... فالألوان

الزاهية لا تتضمَّن ضرورة دلالة الفرح أو الزينة بالمعنى التقليدي لزينة المرأة بوصفها موضوعة أيروسية أو جنسية ... بل هي ألوان جلد الثعبان الذي يحمل سُمَّه معه ... والأحمر ليس لون الحبِّ بل هو لون الدماء رمز إلى العنف المسلَّط على أجساد النساء ... الوجه لم يعد وجه المرأة ... تمَّ محوه وتعويضه بوجه حيوان ... واليد لم تَعُد يدًا بل تمَّ بترها وتعويضها بعجلة درَّاجة نارية ... لقد تحوَّل جسد المرأة إلى كينونة هجينة هي نصف امرأة وهي أيضًا نصف حيوان ... وهي أيضًا شكل من الآلة أو السيبورغ ... لقد تمَّ تدمير الهوية التقليدية لجسد قائم على جهاز عضوي منسجم وصورة ثابتة ووحيدة وتحويله إلى جملة من الكينونات المتعدِّدة والمتحوِّلة ... لقد تمَّ نزع القداسة عن جسد المرأة ... وانهزمت كلُّ أساطير القصة الأولى ... وانتهت السرديات الدينية ... ينهزم النحو والآلهة ونظام العلامة وينهار الركح التقليدي القديم بكلِّ مكناته التأويلية.

(٤) اللوحة الرابعة: Misguided little unforgivable hierarchies



طيف جسد مرأة يعلوه جسد امرأة ملتوية ... وجهان يتبادلان النظر ... الفم مفتوح ... اللسان مشدود في نوع من التحدِّي ... دمية روسية تُمسك بيد السجَّانة ... ما تهدف إليه الرسَّامة هنا هو إظهار كلِّ أشكال الشطط والإفراط في مجتمع العولمة والحضارة الاستهلاكية ... الدفع بالأجساد إلى حدودها القصوى من أجل الكشف عن الحقائق غير القابلة للاحتمال ... وتُظهر الصورة كيف يتمُّ موضَعة جسد المرأة وكيف تتحوَّل الأجساد إلى مسارات من البتر وإعادة الزرع لأعضاء غريبة ... أجساد هجينة أي أجساد معذَّبة ... مبتورة عن ثقافاتها وعن علاماتها ... في حالة من الضياع ... مسارات من التشابك والتداخل بين الأجساد والأعضاء ... جسد متداخل مع جسد آخر ... مسرحة تشكيلية للهيمنة ..

إنَّها فنَّانة لا تنفكُّ عن تهجين الأنماط من أجل اختراع معانٍ جديدة. وذلك عبر تقنيات الكولاج بوصفها تملك دلالة مزدوجة؛ فهي من جهة تضعنا أمام عالم خاصٍّ من الألوان والأشكال الفاتنة، لكن وراء هذه الأشكال يختبئ عالم كامل من الآلام والندوب والجراح التي تتركها أنظمة الهيمنة على أجساد النساء ... هيمنة النظام العالمي الكولونيالي لحضارة الإنسان الأبيض على المرأة وعلى الأرض ... ثَمة تناقض إبداعي بين لطافة الأسلوب وإشراقة الألوان وعنف الموضوع ... إلى درجة أنَّها تمنحنا صورة عجيبة وفاتنة عن تمثلاتنا لجسد المرأة ... جمالية يختلط فيها الجميل بالمريع على نحو استثنائي وفريد ... فهي تتقن المزج بين ما لا يمكن تحمُّله والصور الفاتنة والجميلة ... ومن هنا تأتي قدرة الرسَّامة على التفكيك والتخريب وزعزعة نظام العلامات ... من تلك المهارة على الجمع بين المتناقضات في لوحة واحدة ... تقول: «إنَّ التمويه والتحوُّل يمثِّلان موضوعات هامة في أعمالي ... كلٌّ منَّا يلبس بدلته حينما يذهب إلى المعركة.» إنها تَعتبر أن رسوماتها هي معركة ضدَّ نظام تمثُّلات قائم على العنف على جسد المرأة ... وهي بذلك إنما تخترع برسوماتها خطابة تشكيلية خاصة بها تتقن المسرحة التشكيلية للهيمنة ... يتعلق الأمر باستراتيجية إبداع حقيقية وليس بمجرَّد اتقان تقنية الكولاج والقصِّ والرسم ... إنها تخترع أساطير مغايرة للمستقبل وذلك من خلال إبداع نماذج جديدة من التمثلات للجسد خارجة عن كل القواعد ... وذاك هو رهان التهجين ... تضعنا أعمالها أمام أجساد مثقلة بالحليِّ والجواهر والألوان لجذب نظرة المتفرِّجين، لكنَّها تمارس عمليات بتر وتركيب على هذه الأجساد، بتدخُّلها مباشرة في نظام علاماتها العضوية أي الطبيعية ... ما تهدف إليه هذه الرسومات هو تفكيك النظرة النمطية إلى هُوية الجسد الطبيعية باختراع كينونات

هجينة تجمع بين الطابع الأيروسي والعنف المسلط على النساء وخليط الهُويات المركبة من الحيوان إلى الآلهة إلى الآلات ... كلُّ العصور تعبُر هذه الأجساد من أجل أن تترك فوق سطحها ندوبًا خاصة جدًّا.

(٥) اللوحة الخامسة: The bride who married a camel's head



إنَّها «المرأة التي تزوَّجت رأس جمل» وهي لوحة تجسِّد صورة امرأة تقطع فكَّي زوجها من أجل أن تضعها تاجًا على رأسها ... وهو مشهد يُحيل إلى مشهد إنجيلي من العهد القديم يروي قصة إمبراطور أرسلَ بقائد جيوشه إلى بيت لحم ... وهناك سيكون له قصة مع الأرملة الجميلة المدعوة جوديث التي كان عليها استعمال جسدها الفاتن من أجل إنقاذ المدينة ... ومنذ حلول ركب القائد هناك ذهبت إليه جوديث مصحوبة بخادمتها وتمكَّنت من التسلل إلى خيمته حيث قطعت رأسه بمساعدة الخادمة ... وعند الصباح حين

يكتشف الجيوش ما حدث لقائدهم يفرِّون من المدينة مفزوعين من هول ما رأَوا ... وهكذا أنقذت جوديث بيت لحم ... وهذه المرأة بشعرها الطويل الملولب تُحيل إلى أسطورة ميدوزا اليونانية ... وهي ربَّة بحرية وإحدى كاهنات أثينا غرَّرت بالربِّ بوسيديون فاغتصبها في معبد آلهة الحرب. ولمَّا كانت أثينا قد أقسمت قسم العذرية الأبدية؛ فإنَّه كان ينبغي معاقبة ميدوزا التي حوَّلها بوسيديون إلى كائن ميثولوجي يحمل ضفيرة من الثعابين فوق رأسه ويحوَّل كلُّ ما يقع تحت نظره إلى حجر ... وهكذا تحوَّلت ميدوزا إلى كائن ملعون وتمَّ تحويل كل مفاتنها إلى مصدر رعب وقبح ... لكن الرسَّامة الإفريقية جوانشي قد حوَّلت هذه المرأة الأسطورية إلى كائن جديد. إنَّها تُعيد كتابة الأسطورة ... فإذا كان شعر ميدوزا في الأسطورة لعنة تمَّ وَفقها اغتصابها؛ فإنه قد صار في هذه اللوحة إلى مصدر قوَّتها؛ بحيث تنبت الورود فوق رأسها وتكثر الثعابين وتتوالد وتكبر رمزًا لخصوبتها ... وتفتكُّ المرأة السلطة من زوجها بعد أن اختزلته في فكَّين ينزفان دمًا.

الفصل الخامس

الفنُّ والصمت في تحرير المؤنث من خلال لوحات ألفة جمعة[1]

لا أحد بوسعه أن يتبرَّأ اليوم من ظاهرة تنامي العنف ضدَّ النساء وهو عنف قد استفحل في الأعوام الأخيرة خاصة ظاهرة ما اصطلح على تسميته «اغتيال النساء». وهذه الظاهرة تُقال على معظم بقاع العالم بأرقام متفاوتة ولأسباب مختلفة. لكنَّ المثير للرعب أكثر هو ظاهرة قتل النساء من طرف الزوج أو الحبيب أو الشريك في الحياة الحميمة؛ بحيث من جملة ٨٧ ألف امرأة، تمَّ قتلها في العالم بحسب إحصائيات بتاريخ ٢٠١٧م، ٥٠ ألفًا تمَّ قتلهن من طرف أزواجهن. وبحسب نفس الإحصائيات وفق القارات تمَّ قتل ٢٠ ألف امرأة في آسيا، و١٩ ألف في أفريقيا، و٨ آلاف في أمريكا، و٣ آلاف في أوروبا. وتصنَّف ألمانيا الأولى في أوروبا في اغتيال النساء (١٨٩ امرأة) وفرنسا الثانية (١٢٣) وإيطاليا الثالثة (٦٥) وإسبانيا الرابعة (٥٤). وفي أمريكا اللاتينية تصنَّف المكسيك في المرتبة الأولى في اغتيال النساء (٣٦٩) وفي أفريقيا السنغال في المرتبة الأولى (٨٧). أمَّا الصين والهند فلا يزال يتمُّ فيهما قتل الفتيات الصغيرات (الوأد). أمَّا عن تونس، فتعيش منذ اغتيال وفاء السبيعي التي أضرم زوجها النار في جسدها بتاريخ ٢٩ أكتوبر ٢٠٢٢م على إيقاع احتجاجات الجمعيات النسوية والناشطات في مجال حقوق النساء ضدَّ ما سمَّته جمعية «أصوات النساء» «تجاهل الدولة التونسية وتقاعسها إزاء جرائم القتل المتتالية للنساء من جرَّاء العنف الزوجي».

[1] رسَّامة تونسية وأستاذة تاريخ الفنون ونظريَّاته بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس. شاركت في العديد من المعارض الشخصية والجماعية.

السؤال الذي نطرحه هنا هو التالي: مَن المسئول عن جرائم العنف ضدَّ النساء؟ هل هي الدولة ممثَّلة في منظومة القوانين التي ينبغي عليها حماية المرأة؟ أم هو المجتمع بمنظوماته الرمزية القائمة على نظام الهيمنة الذكورية؟ ما هي أسباب العنف ضدَّ النساء ولماذا يواصل المجتمع اضطهاد النساء بالرغم من كلِّ ترسانة القوانين التي تنصُّ على حقوق الإنسان والمرأة بوصفها مواطنة حرَّة مساوية للرجل؟ وكيف يمكن مجابهة هذه الظواهر المفزعة؟

العنف ضدَّ النساء: كم من الصمت المخزَّن في هذا المركَّب اللغوي، كم من الأرواح المقهورة التي وُئدت ومعها وُئدت قصتها كما غصة في القلب إلى الأبد، كم من الدماء المؤنثة سالت في أخاديد هذا الصمت العالمي عن قهر المؤنث منذ سحل الفيلسوفة المصرية هيباتيا في شوارع الإسكندرية من شعرها إلى حدِّ الموت (٤١٥ م) إلى حدود اغتيال مهسا أميني بسبب عراء شعرها (١٦ سبتمبر ٢٠٢٢م). هل يخيف جسد المرأة وعراء رأسها الدول إلى هذا الحدِّ؟ ليس العنف ضدَّ النساء مجرَّد مسألة يمكن التفكير فيها في النزل بأعصاب هادئة، إنَّما نحن أمام آلة رمزية هائلة اشتغلت منذ عقود طويلة من الزمن ومنذ السبي البابلي في القرن السادس ق.م. على إخضاع الأجساد المؤنثة إلى نظام الهيمنة الذكورية. وهو نظام تشغيل لمكنات من القهر الجندري الذي اتَّخذ من الصمت المؤنث أحد الأشكال الأساسية لاستمراريته. فليست الأسرة والمدرسة والدين والدولة غير مؤسسات صمَّمت هيمنتها عبر التحكُّم بأجساد النساء. كيف تمَّت هندسة مكنات القهر ضدَّ الأجساد المؤنثة؟ وكيف يتمُّ التشريع لها واستمراريتها بتواطؤ النساء أنفسهن عبر صمتهن عمَّ يحدث لأجسادهن في منطقة العنف المظلمة؟

نحن نفترض أنه ثَمة علاقة ما بين عدم الاعتراف بالنساء وإقصائهن من مجال صناعة المنظومات الرمزية (الفلسفة والعلم والفن) وآليات إخضاعهن إلى الهيمنة الذكورية، وصمتهن الطويل عن أنطولوجيا العنف التاريخي ضدَّهن. إن إقصاء النساء من مجال صناعة التاريخ هو الأرضية الأنطولوجية التي شُرعنت على نحو خفيٍّ لاقتراف كل جرائم العنف ضدَّ النساء. إن العنف على العقول هو أحد عناصر التشريع للعنف على النساء «ناقصات عقل ودين» ... لقد كُتب التاريخ دومًا من وجهة نظر الذكور؛ فالفلاسفة هم دومًا أفلاطون وكانط وهيغل، والعلماء هم نيوتن وأنشتاين، والفنانين هم ليوناردو دفنشي وغويا وبيكاسو ... هكذا تمَّ طرد النساء من دائرة الإبداع وجعلهنَّ مختزلات في موضوعات جنسية ... التونسي يقول «هي رهينة في تركينة.»

الفنُّ والصمت في تحرير المؤنث: من خلال أعمال الرسامة ألفة جمعة والمطلوب هو كيف ترسم النساء تاريخ الصمت على أجسادهنَّ، وكيف يتمُّ الإنقاذ الجمالي للحقيقة المؤنَّثة ... وبالتالي كيف يحرِّر الفنُّ الأجساد المعنَّفة من دائرة الصمت واللامرئي والمقموع والمكبوت والمسكوت عنه، إلى حيِّز المرئي والجريمة والإدانة الجماعية. أي من مقام «بنتي هنِّي على روحك» إلى مقام الفضيحة والجريمة. لقد تمَّ اعتقال الأجساد المؤنَّثة المعنَّفة طويلًا في ظلام الصمت، وإن الصمت هو أخطر أشكال تعنيف الحقيقة، وإن تعرية هذا الضرب من العنف اللامرئي وفضحه وإدانته وتجريمه هو الشكل الأساسي لمقاومته.

في هذا الفصل سنحاول معالجة ثلاث أسئلة: (١) كيف تمَّت مقاربة العنف على النساء؟ (٢) كيف تمَّ تجسيد الحقيقة المعنَّفة في فنِّ العراء التشكيلي في رسومات ألفة جمعة؟ (٣) أيُّ اقتدار للفنِّ بما هو تحرير للمؤنث من عنف الصمت؟

(١) ما هو العنف الجندري؟

لقد اتخذ العنف ضدَّ النساء عبر العصور أشكالًا مختلفة من العنف المادي إلى العنف النفسي والعنف الجنسي والعنف الرقمي؛ من التحرُّش إلى الاغتصاب إلى الاغتيال.

ولقد تمَّت مقاربة هذا العنف من خلال أطروحة «العنف الرمزي» (مع بورديو) بما هو هندسة كاملة لإدارة سياسات الأجساد قائمة على كسمولوجيا المركزية الذكورية بحيث توجد قوَى النظام الذكوري في كلِّ مكان بما هي «آلة رمزية هائلة» في تصوُّرنا لا فقط للعلاقات الجنسية بين المذكر والمؤنث بل في بنية الفضاء ونظام العالم الذي نشكِّله بتمثُّلاتنا عنه ... ما حصل هو إنتاج وتكثيف لترسيمات اجتماعية بوصفها قوالب لتنظيم الانفعالات والمشاعر والأفعال؛ وذلك وفقًا المركزية الذكورية التي جعلت النساء أنفسهن أسيرات لهذه الترسيمات الذهنية بل هن مَن يُساهمن في إعادة إنتاجها عبر الأسرة والتربية.

يتعلَّق الأمر في هذا الفصل بثلاث لحظات: في الأولى محاولة تعريف وتحليل أسباب العنف الجندري، انطلاقًا من مفهوم «الهيمنة الذكورية». وفي الثانية نتوقف عند المقاربة الفلسفية، وفي الثالثة نقترح بعض الأعمال الفنيَّة في فنِّ الرسم نموذجًا كأشكال من الوقاية الثقافية ومن مقاومة العنف ضدَّ النساء.

في كتابه «الهيمنة الذكورية» بتاريخ ١٩٩٨م يذهب بورديو إلى تفسير أسباب العنف ضدَّ النساء من خلال تفكيكه لنظام الهيمنة الذكورية. هذا النظام يشتغل عبر «العنف الرمزي» الذي يعرِّفه بورديو بكونه «ذلك العنف الناعم والمحسوس واللامرئي من

ضحاياه أنفسهم، والذي يُمارَس في جوهره بالطرق الرمزية الصرفة للاتصال والمعرفة ... أو بالعاطفة كحدٍّ أدنى.»[٢]

إنَّ هذا العنف الرمزي إنَّما تمَّ تأصيله وترسيمه في الأجساد والعقول في شكل ترسيمات لاواعية؛ وذلك من خلال التقسيم الاجتماعي القائم على الاختلاف البيولوجي بين الجنسين وهو تقسيم صار إلى تمثُّلات وعادات وتخلُّقات. لكنَّ الخطير في هذا النظام الموسوم بالهيمنة الذكورية هو عملية تأبيده كما لو كان نظامًا طبيعيًّا بديهيًّا. وهو ما يسمِّيه بورديو «تأبيد الاعتباطي» الذي يتمثَّل في اتخاذ الاختلاف بين الأجساد المذكَّرة والأجساد المؤنثة تبريرًا للتأبيد الطبيعي للهيمنة الذكورية التي يولَد في كنفها كلُّ أشكال العنف ضدَّ النساء. يتعلَّق الأمر بما سمَّاه بورديو «النظرية المادية لاقتصاد المتاع الرمزي» التي يقترح بورديو تفكيك البنى الاجتماعية التي يعاد إنتاجها في كلِّ المجتمعات. لكن بورديو ينبِّهنا مع ذلك إلى أن مجرَّد الوعي بكيفية اشتغال الهيمنة الذكورية لا يكفي للتحرُّر منها لأنها متأصلة في هندسة أجسادنا وعقولنا معًا. وذلك قد تمَّ عبر استراتيجية كاملة تبدأ بالتأبيد الاعتباطي عبر البناء الاجتماعي للأجساد، ثمَّ استدماج الهيمنة عبر العنف الرمزي وهو عنف على النساء والرجال معًا باعتبار «الامتياز الذكوري فخٌّ أيضًا.»[٣]

ومن أجل التعرُّف على كيفية حصول التأبيد الاعتباطي للهيمنة الذكورية بوصفها عنفًا على النساء، علينا بحسب بورديو «أن نتساءل عمَّا هي الآليات التاريخية التي هي مسئولة عن نزع التاريخانية والتأبيد النسبيين لبِنى التقسيم الجنسي.»[٤] وهنا يتعلَّق الأمر بأهمية المقاربة التاريخية ضدَّ الرؤى الجوهرية والبيولوجية والتي تحوِّل التاريخي إلى طبيعي، والاعتباطي إلى مؤبَّد بفعل تكراره وإعادة إنتاجه. وذلك لن يكون ممكنًا إلا عبر «كسر علاقة الاستئناس الخادعة التي توحِّدنا بتقاليدنا الخاصة بنا»،[٥] أي نزع التأبيد الطبيعي عن التقسيم الجنسي عبر جعله تقسيمه تاريخانيًّا. ما يهدف إليه هذا الطرح لإشكالية نظام الهيمنة الذكورية هو ما يعلن عنه بورديو قائلًا «ثورة كاملة في أسلوب

[٢] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٢م، ص١٦.

[٣] نفسه، ص٨٣.

[٤] نفسه، ص١٢.

[٥] نفسه، ص١٦.

مقاربة ما أريد دراسته تحت اسم تاريخ النساء»[6] وهي ثورة معرفية تراهن على اختراع استراتيجيات لتفكيك نظام العلاقات المادية والرمزية بين الجنسين. وهي علاقات قائمة على ثنائية المذكر والمؤنث بوصفها بنية رمزية تمَّ ترسيخها في الأجساد والعقول، في الأسرة والمدرسة والدولة والمؤسسات الدينية، بوصفها «أمكنة لصياغة مبادئ الهيمنة.»[7] هندسة كاملة لإدارة سياسات الأجساد قائمة على كسمولوجيا المركزية الذكورية؛ بحيث توجد قوى النظام الذكوري في كلِّ مكان بما هي «آلة رمزية هائلة» في تصوُّرنا لا فقط للعلاقات الجنسية بين المذكر والمؤنث، بل في بنية الفضاء ونظام العالم الذي نشكِّله بتمثُّلاتنا عنه. كل النظام الاجتماعي يشتغل من أجل المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسَّس عليها، كما لو كان هذا النظام هو نظام محايد وفي غير حاجة إلى التبرير. وهنا نفهم كيف يتمُّ بناء الأجساد بما هي واقع مجنَّس وكيف ندرِّبه على ضمان استمرار هذه الرؤية المجنَّسة للمجتمع؛ بحيث يتمُّ تصنيف أعضاء الجسد وفق التمثُّلات التالية: «للجسد وجهه، وهو **مكان الاختلاف الجنسي**، وقفاه، وهو جنسيًّا غير متميِّز، وأنثوي بالقوة، أي سلبي خاضع ... وللجسد أجزاؤه **العمومية:** الوجه والجبهة والعينين ... وهي أعضاء نبيلة لتقديم الذات»،[8] وتظهر الهيمنة الذكورية في العلاقات الجنسية بين «المذكَّر الناشط والأنثوي الخامل.»[9] هكذا يكون الجسد هو نتاج استمداج للهيمنة بما هي مسار تاريخي من العلاقات التي تنبني اجتماعيًّا ويقع شرعنتها وتأبيدها بيولوجيًّا. وهذا هو معنى العنف الرمزي الذي يتمُّ إنتاجه على تقسيم جنسي للعمل وللإنتاج يحصل فيه الذكر على النصيب الأوفر. ما حصل هو إنتاج وتكثيف لترسيمات اجتماعية بوصفها قوالب لتنظيم الانفعالات والمشاعر والأفعال، وذلك وفقًا المركزية الذكورية التي جعلت النساء أنفسهن أسيرات لهذه الترسيمات الذهنية؛ بل هنَّ من يساهمن في إعادة إنتاجها عبر الأسرة والتربية. ليس ثَمة مؤنث أبدي أو مذكَّر أبدي، ثَمة دومًا تمثُّلات وترسيمات اجتماعية وإنَّ الهيمنة هي دومًا هيمنة تاريخية وليست طبيعية. وهو ما يراهِن عليه كتاب بيار بورديو قائلًا: «سأحاول أن أقيم الحُجة على أنَّ تلك البِنى هي نتاج عمل لا يتوقف (إذَن تاريخي) لإعادة

---

[6] نفسه، ص١٩.

[7] نفسه.

[8] نفسه، ص٣٧.

[9] نفسه، ص٤٣.

الإنتاج التي يساهم فيها أعوان فرادى (منهم الرجال، مع أسلحة مثل العنف الجسدي أو العنف الرمزي) ومؤسسات وعائلات وكنيسة ومدرسة ودولة.»[١٠] ما الذي جعل النساء يعيدون دومًا إنتاج نظام ذكوري يولَد فيه كلُّ أشكال العنف عليهن؟ هل نقول إن النساء هن أسوأ أعداء أنفسهن وأنهن يتلذذن في الألم والقهر في ضرب من النزعة المازوشية كما لو كانت نزعة طبيعية مؤبدة فيهن؟ بورديو ينبِّهنا أيضًا من هذه الأطروحة الخادعة لأنها لاتاريخية ويقرُّ أن خضوع النساء هو نتاج تاريخ من البِنى الرمزية التي أنتجها المجتمع في هندسته لأجسادنا وعقولنا ومشاعرنا. ويكتب في هذا الصدد: «إنَّ السلطة الرمزية لا يمكن لها أن تُمارَس من دون مساهمة أولئك الذين تصيبهم، والذين لا تصيبهم، إلا لأنهم بنَوها كما هي ... وأن الاستيعاب الواضح بأن هذا البناء العملي هو أبعد من أن يكون الفعل الذهني والواعي والحُر والمتعمَّد «لذات» معزولة، هو نفسه نتيجة سلطة متأصلة على الدوام في جسم المهيمَن عليهم على شكل ترسيمات إدراك واستعدادات (للإعجاب، للاحترام، للحبِّ ...) تجعل بعض التظاهرات الرمزية للسلطة حسَّاسًا.»[١١]

العنف الرمزي ليس مجرد تمثُّل عقلي أو أيديولوجيا، «إنَّما هو نسق من البِنى المتأصلة بثبات في الأشياء والأجساد» وعليه ينبغي بحسب بورديو التنبيه إلى حدود «الثورة الرمزية التي تدعو إليها الحركة النسوية»؛ وذلك لأنَّ هذه الثورة إنما تعوِّل على تنوير العقول التي تمَّ خداعها بخدعة تأبيد سلطة الذكور على الإناث. و«لأنَّ أساس العنف الرمزي لا يكمن في الضمائر المخدوعة التي يكفي تنويرها، بل في استعدادات معيَّرة على بِنى الهيمنة التي هي نتاج؛ فإنَّنا لا نستطيع انتظار قطيعة علاقة التواطؤ التي يهبها ضحايا الهيمنة الرمزية للمهيمنين إلَّا من تحوُّل جذري للشروط الاجتماعية لإنتاج الاستعدادات التي تحمل المهيمن عليهم (النساء) على تبنِّي وجهة نظر المهيمنين أنفسهم في النظر إلى المهيمنين (الرجال) وإلى أنفسهم ذاتها.»[١٢] إذَن لن يتمَّ تحرير المجتمع من نظام العنف الرمزي على النساء بمجرَّد مشروع تنويري؛ لأنَّ الأمر لا يتعلق بتحرير العقول فقط بل وخاصة بتحرير الأجساد والانفعالات والاستعدادات أي بثورة اجتماعية جذرية.

ما هي نتائج نظام الهيمنة الذكورية؟

---

[١٠] نفسه، ص٦٢.

[١١] نفسه، ص٦٩.

[١٢] نفسه، ص٧١.

يكتب بورديو ما يلي: «إنَّ نتيجة الهيمنة الذكورية التي تشكِّل من النساء موضوعات رمزية، هي وضعهن في حال من عدم الأمان الجسدي، أو من التبعية الرمزية: إنَّهن موجودات بواسطة، ومن أجل نظرة الآخرين أي بمثابة موضوعات مضيافة، جذابة وجاهزة وننتظر منهن أن يكنَّ «أنثويات» أي مبتسمات لطيفات مجاملات خاضعات محتشمات متحفظات منزويات. والأنوثة المزعومة ليست غالبًا شيئًا آخر سوى شكل من المجاملة إزاء انتظارات ذكورية في شأن تضخيم الأنا.»[١٣] إن إشكالية العنف ضدَّ النساء ليست مسألة مجرَّد وقائع معزولة تحدث في نوع من الظواهر الاجتماعية الاستثنائية، بل نحن أمام نظام كامل من التمثلات الاجتماعية التي اشتغلت البِنى الرمزية على تأصيلها في عقولنا وأجسادنا طيلة قرون كثَّفت فيه الهيمنة الذكورية فيه أشكال العنف على النساء. والمطلوب حينئذ ليس مجرَّد تنوير للعقول حول حقوق النساء بل «ثورة معرفية جذرية» من أجل تغيير موازين القوى المعرفية والرمزية والاجتماعية والمادية. المطلوب هو تطوير استراتيجيات وسياسات جديدة للهويات الجنسية وللتمثلات الرمزية لأجسادنا ومجتمعاتنا. إن نظام الهيمنة الذكورية ليس نتاج ذكوري فقط بل هو نتاج تواطؤ النساء مع نظام الهيمنة بالخضوع له وضمان استمراره وإعادة إنتاجه داخل منظومات القيم التربوية. وإن مجرَّد وعيهم بذلك لا يكفي لتحرُّرهن؛ إذ المطلوب هو ثورة أخلاقية واجتماعية ضدَّ كلِّ أشكال إنتاج النظام الأبوي.

أمَّا عن المقاربة الفلسفية فنكتفي بالإشارة إلى أنَّه قد تمَّ تشخيص مفهوم العنف على النساء من خلال المقاربة الفلسفية النسوية في ثلاث دلالات: اختزال النساء في موضوعات جنسية من أجل الرجال، (سيمون دي بوفوار) إقصائهن من مجال تاريخ الفلسفة وهيمنة اللوغوس الذكوري على مجال إنتاج الخطاب النظري، (لوس إيريغاراي) وإقصاء النساء من مجال الفضاء العمومي القائم على الكونية الذكورية والمحايدة المزعومة والفصل بين الخاص والعام. أمَّا عن تاريخ الفنِّ فهو أيضًا تاريخ إقصاء النساء من مجال الحياة الإبداعية فهو تاريخ ذكوري تمامًا؛ وبالتالي فإنَّ كتابة تاريخ النساء هو الطريق الوحيد نحو تحررهن من الهيمنة الذكورية.

---

[١٣] نفسه، ص١٠٣.

(٢) الفنُّ وتعرية العنف

تنتمي هذه اللوحات للرسَّامة التونسية د. ألفة جمعة إلى مجال النقد النسوي للعنف ضدَّ النساء. وهو نقد بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر عند الرسامات من المدارس الطلائعية الانطباعية والسريالية خاصة، وهنَّ رسَّامات قد تمَّ الصمت عن أعمالهنَّ؛ بحيث لم يؤرِّخ العالم الغربي للفنون إلا من وجهة نظر الهيمنة الذكورية. وفي هذه اللوحات (٢٠١٦م) تقوم الرسَّامة بتحويل الجسد الأنثوي إلى موضوعة فنِّية لتعرية وفضح والتنديد بأشكال العنف على النساء. إنَّها مقاومة لعنف الصمت وتواطؤه ضدَّ الأجساد المؤنثة المعنَّفة. فالجسد هو مجال تأصيل الألم وتدوين ذاكرة العنف الطويلة الأمد. إنَّ ما يقع تعريته في هذه الرسوم ليس مفاتن الجسد الأنثوي في دلالة أيروسية، إنَّما يتمُّ تعرية العنف المخزَّن في مسامِّ جلودنا.





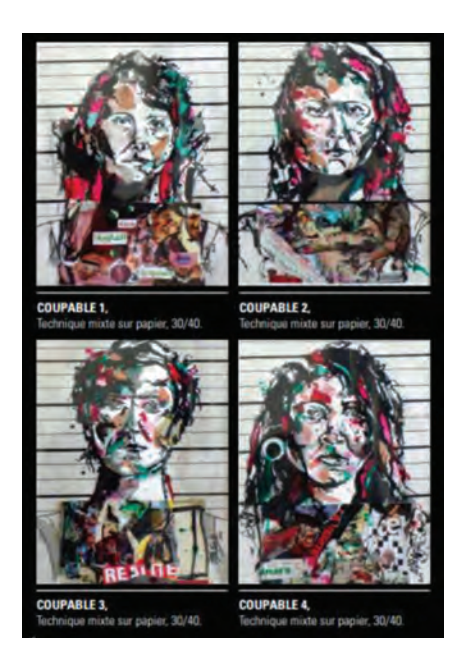
حيث تطالعنا **الوجوه أولًا بملامح متعبة وتائهة وحزينة** بملامح تاريخ من القهر النفسي تعبِّر عنه لطخات لونية اعتباطية تدلُّ على اعتباطية العنف وعبثيته ومجانيته، وحيث يتمُّ كتابة تاريخ الصمت، صمتهن عمَّ يحدث لهنَّ طيلة آلاف السنين منذ السبي البابلي، وصمت المجتمع الأبوي القائم على إسكات صوت المرأة بوصفه عورة، وبوصفها

شيئًا في الديانة اليهودية، وبوصفها هي المسئولة عن الخطيئة الأولى بحسب الديانة المسيحية ... هذه تشكيلات لونية لوجوه نسائية لم يبقَ من المؤنث فيها غير ملامح القهر ... وهي وجوه تذكرنا بالعمليات الجراحية الآدائية التي كانت تقوم بها الرسَّامة الفرنسية أرولون من أجل إدانة العنف على النساء. هذه الوجوه أيضًا تبدو كما لو كانت عمليات جراحية تشكيلية لا من أجل التجميل أو القضاء على التجاعيد؛ بل من أجل التعبير عن التشويهات المادية التي أحدثتها آليات الهيمنة على النساء فوق وجوههنَّ؛ بحيث نعثر في هذه القماشات على تجسيد لعبارة «سيماهنَّ في وجوههن»، بوصف الوجه هو النصِّ الأكثر تعبيرًا عن مشاعرنا وآلامنا. وهو نصٌّ يُكتب بالدماء المتناثرة هنا وهناك في كلِّ أرجاء الوجوه والأجساد التي رسمتها أعمال الرسَّامة. على هذه الوجوه دوَّنت الرسَّامة تاريخ العنف على النساء.





هذه الوجوه ليست وجوهًا فقط بل هي وثائق تشهد على ذاكرة الظلم الطويل للنساء. هنا وجه بؤس العالم، وهنا خريطة تآمر الأسرة واللغة والدين والدولة على مصير المؤنث، هذه ليست وجوهًا، بل هي «أمكنة لتجسيد آلة صياغة مبادئ الهيمنة»، هذه ليست وجوهًا بل هي ترسيمات رمزية للألم بوصفه نتاج آليات مجتمعات الهيمنة الذكورية في إدارة شئون الانفعالات والمشاعر والعلاقات وسياسات التحكم بالأجساد.

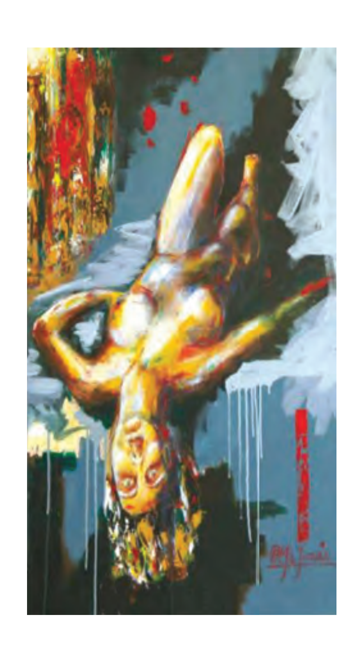


وخلاصة القول: إن هذه الوجوه على اختلاف ملامحها وتعبيراتها وتشكيلاتها تشترك في نفس الألم؛ بالرغم من انتمائها إلى فنِّ البورتريه فهي لا تشبه ابتسامة الجيوكندا ولا ولادة فينوس (دي لاكروا) ولا نساء أفينيون لبيكاسو، بل هي الأقرب إلى تشويهات وجوه الحرب كما التقطها الرسَّام الإنجليزي فرنسيس بيكون، تلك الوجوه التي يقول عنها دولوز أنَّها كانت بمثابة المستودع الرمزي المرعب لكلِّ جرائم النازية.



بوسعنا أن نعتبر هذه الرسومات التعبيرية من بين التجارب الفنية العربية المعاصرة التي تهدف إلى زعزعة حدود فنِّ الرسم في ثقافتنا. كيف يمكن للرسامة المرأة تفكيك منظومة التمثلات الاجتماعية والرمزية لنظام الهيمنة الذكورية عبر تقنية العراء التشكيلي؟ العالمة الأنثروبولوجية ماري دوغلاس تقول: «إنَّ الوجه هو رمز المجتمع.» وماركس يعلن: أنَّ «تقدُّم مجتمع ما هو رهين موقفه من المرأة.» وفي هذه اللوحات تتعدَّد وجوه تشكيل العنف المكتوم في الغرف السوداء للنساء عبر تجسيد مشاعر الألم والاحتقار والإقصاء والإخضاع والمنع والتحريم واختزال النساء في مجرَّد موضوعات جنسية، وهو ما تشهد عليه **لوحات «الآثمة» والتي لا تملك مصيرها بيدها والخاضعة لرغبات الرجل والتائهة والمشرَّدة و«المدرقة» و«المفركة».**

كلُّها **أجساد** تلتقطها ألوان ألفة جمعة بلطخاتها العشوائية الغاضبة وتعدد التعابير واللطائف اللونية كما لو كانت الألوان هي صوت صمت صخب الجسد في قصته الطويلة مع تنامي أشكال كثيرة من العنف على أجساد النساء. من العنف اللفظي والعنف النفسي والاقتصادي إلى العنف الجنسي منذ التحرُّش إلى الاغتصاب وصولًا إلى قتل النساء. هكذا تكتمل دائرة الرعب المعمَّمة على جسد المرأة من المهد إلى القبر أي من الوأد إلى اللحد؛ حيث لا شيء تبقى من جسد المرأة غير جثمان يتمُّ اغتصابه أحيانًا حتى في القبر.



صورة مرعبة تحملها لنا لوحات الرسَّامة ألفة جمعة في لوحة «**فوق القبر**» كصرخة مزلزلة لكلِّ العالم على اغتيال النساء الذي صار إلى ظاهرة مريعة في مجتمعات التوحُّش الراهنة. هذه اللوحة هي محاكمة رمزية براديغماتية لكلِّ تاريخ العنف الذكوري على أجساد النساء وعلى عقولهنَّ. وذاك الجسد المقتول الملقى على القبر كان يحمل اسمًا ويحمل حلمًا كانت تكون أية امرأة منَّا بكل طاقة الفرح والأمل والحياة ... لكن مكنة العنف عمياء وخرساء ومعادية لكلِّ أشكال الحلم والحياة.

(٣) الفنُّ ثورة جمالية من أجل تحرير المؤنث من عنف الصمت

ما هي الحلول الممكنة لهذا العنف المرعب على أجساد النساء؟ الحلُّ لا يكمن فقط في تنوير العقول بل في ثورة معرفية وأخلاقية جذرية في المنظومة الرمزية للتمثلات الاجتماعية تقوم على ثلاثة أشكال من الاستراتيجيات العميقة؛ أولًا: علينا كتابة تاريخ النساء من أجل استعادة مكانتهنَّ في صناعة التاريخ والخطاب الرمزي وإنتاج المعرفة، وتفكيك الفاصل بين الخاص والعام الذي يلقي بكلِّ أشكال العنف الجنسي الذي يحدث في المجال الأسري في دائرة ما ينبغي الصمت عنه.

ثانيًا: أهمية النضالات النسوية الدائمة داخل الفضاء العمومي من أجل زعزعة منطق مجتمعاتنا القائمة على الهيمنة على النساء واختراع أشكال من الفعل السياسي المغاير.

ثالثًا: دور الثقافة والفنِّ خصوصًا في إبداع أشكال من الوقاية والمناعة الأنطولوجية ضدَّ علاقات الهيمنة الجندرية.

ما يستطيعه الفنُّ هو إنجاز نمط من «التربية الجمالية» تقوم على جعل الثقافة الإبداعية مجالا لتحرير ظاهرة العنف من الصمت ومنحها إمكانيات للتعبير عن فظاعة الهيمنة، والتحسيس بمدى خطورتها بوصفها تدميرًا لما هو إنساني فينا. إنَّ تجسيد العنف كما في حالة لوحات ألفة جمعة هو إدانة له بالكشف عن فظاعته وجعله مرئيًّا وعموميًّا. أي أنَّ دور الفنِّ ها هنا هو تحرير مجتمعاتنا الهيمنة من وجهها المظلم. الفنُّ يدرِّبنا على التحديق جيدًا في الجانب المظلم من أنفسنا. فهو اختراق للممنوع وللمحرَّم وإحداث الصدمة الجمالية لمجتمع التواطؤ مع الهيمنة، واستفزاز لطمأنينته المزعومة. وهو أيضًا دعوة رمزية لاختراع استراتيجيات جديدة لتدبير سياسة الهويات. إنَّ النساء المبدعات الرسَّامات والشاعرات والروائيات والمسرحيات، يخترعن نماذج مغايرة للصورة النمطية للمرأة التقليدية التي تعتقلها التمثلات الاجتماعية في مجرَّد سلعة أو موضوع

جنسي أو حرمة أو عورة ... إنَّ الفنَّ هو أحد السبل الأنطولوجية نحو تمكين المرأة من صناعة التاريخ وإبداع استراتيجيات جديدة لعالم أجمل. والمطلوب خاصة هو منظومة تربوية ثورية تراهن على الفنون بوصفها مشروعًا رمزيًّا لإرساء ثقافة نبذ العنف وقبول الاختلاف. إن وطنًا لا يراهن على الحياة الإبداعية سيظلُّ يدير شئون الظلام على نحو متعثر ومختل جدًّا.

خاتمة عامة

هل ثَمة فلسفة نسائية عربية؟

يتنزَّل هذا الكتاب ضمن مجال الفلسفة النسوية المعاصرة، لكنَّه لا يكتفي بعرض أهمِّ خرائطها ونظريَّاتها وحدودها. إنَّما يراهن على إنجاز ملامح أَوَّلية لنسوية نقدية في لغة الضاد. وهي نسويَّة أردنا من خلالها مسائلة منزلة المؤنث واقتداراته وحدوده معًا، سواء تعلَّق الأمر بالنظريات الغربية أو الخطاب النسوي العربي الذي عاصر على نحو عميق الأحداث الفكريَّة الكبرى في هذا المجال. غير أن كتابنا هذا لم يكن في خطَّته الانخراط في عرض هذه الورشات على تعدُّدها واختلافها، إنما اقتصرنا فقط على مفاهيم وأسئلة فلسفية حول معارك المؤنث منذ النحو العربي وصولًا إلى الفضاء العمومي مرورًا بالإرهاب النسائي كواقعة تأويلية خطيرة تُزعزع كل التصورات التقليدية عن النساء في النظريات النسوية نفسها. ومن أجل استشراف نسوية إيجابية تقول نعم للكينونة النسائية ولعبقرية المؤنث (جوليا كريستيفا) و«للأنثى هي الأصل» (نوال السعداوي)، اتَّخذنا من الفنِّ النسائي إقليمًا وجوديًّا للتفكير في «نسوية إبداعية» دون أن يكون في هذا المفهوم أيُّ ادعاء نخبويٍّ أو إقصائي. فالنسوية الإبداعية التي يطمح إلى إنجازها هذا الكتاب هي نسوية لا تكتفي فقط بالنسوية الحقوقية ولا تنخرط في أفق النسوية الراديكالية أو الجندرية، إنما تطمح إلى تنشيط الورشات الإبداعية النسائية بالتأويل والنقد والاحتفاء والتثمين معًا، أي بجلب صخب المؤنث المبدع إلى باحة الصوت والخطاب الجمالي العربي مقاومة لهيمنة النظام الذكوري على تاريخ الفنون والمنظومات الرمزية ومجال الخيال بعامة؛ لذلك انتخبنا بعض التجارب الإبداعية العربية والأفريقية في مجال

الفنون التشكيلية وجعلناها قسمًا تطبيقيًّا لمفهوم النسوية الإبداعية طامحين بذلك إلى توسيع هذه الورشة وتطبيقها على بقية الفنون النسوية. أما عن إمكانيَّة الحديث عن فلسفة نسائية عربية فقد حاولنا في الفصل الأخير الذي اختتمنا به القسم الأول أن ننبِّه إلى خطورة مواصلة إقصاء النساء من مجال الفلسفة، أي من مجال صناعة الحقيقة، وهو إقصاء لم يتمَّ التأريخ له في ثقافتنا إلى اليوم. وقد حان الوقت أن تدخل «المرأة الفيلسوفة» غمار الحياة الفكرية العربية، وأن تساهم مع الرجال في صناعة الفلسفة العربية المعاصرة بعد قرون من إقصائها من مجال صناعة العقل في أوطاننا.

يراهن هذا الكتاب على تغيير العقليات في مجال التمثُّلات الاجتماعية والرمزية حول منزلة النساء في إبداع أشكال جديدة من الكينونة الجندرية، وذلك بالتأريخ للإبداع النسائي سواء في مجال الفنون أو إنتاج المعرفة بأنواعها سواء كانت فلسفية أو علمية. الفنُّ هو دربنا الوحيد لاختراع أشكال جديدة من الحياة المشتركة، والفلسفة باحة للتدرُّب على شجاعة الحقيقة ضدَّ شجاعة اليأس.

المراجع

(١) قائمة المصادر والمراجع بالعربية

(١) بتلر، جوديث، قلق الجندر، النسوية وتخريب الهوية، ترجمة فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ٢٠٢٢م.

(٢) بتلر، جوديث، الذات تصف نفسها، ترجمة فلاح رحيم، بيروت، دار التنوير، ٢٠١٥م.

(٣) غلوفر، ديفيد، كابلان، كورا، الجنوسة، الجندر، ترجمة عدنان حسن، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٨م.

(٤) حداد، إيفون يازبيك، إسبوزيتو، جون، بنات إبراهيم، الفكر النسوي في اليهودية والمسيحية والإسلام، ترجمة عمرو بسيوني وهشام سمير، بيروت، دار الروافد الثقافية، ٢٠١٨م.

(٥) بورديو، بيار، الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٩م.

(٦) خنفير، هاجر، إشكاليات الخطاب النسوي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، تونس، منشروات نيرفانا، ٢٠٢٢م.

(٧) فرمون، نيكول وآخرون، ثنائية الكينونة، النسوية والاختلاف الجنسي، ترجمة عدنان حيسن، اللاذقية، دار الحوار، ٢٠٠٩م.

(٨) حراثي، هاجر. حفريات. في أدب النساء وأخبارهن، تونس، دار زينب، ٢٠٢٢م.

(٩) الطريطر، جليلة، مرائي النساء، دراسات في كتابات الذات النسائية العربية، تونس، الدار التونسية للكتاب، ٢٠٢١.

(١٠) مجموعة مؤلفين، مستقبل النسوية، قصص نساء من حول العالم، ترجمة نانسي محمد، القاهرة، العربي للنشر والتوزيع، ٢٠١٨م.
(١١) ليرنر، غيردا، نشأة النظام الأبوي، ترجمة أسامة إسبر، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٣م.
(١٢) جسنجر، عائشة، الجندر ومباني السلطة التفسيرية في الإسلام، ترجمة شيرين حداد، بيروت، المركز الأكاديمي للأبحاث، ٢٠١٨م.
(١٣) أبو زيد، نصر حامد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، بيروت، مؤمنون بلا حدود، ٢٠١٤م.
(١٤) أبو ريشة، زليخة، اللغة الغائبة: نحو لغة غير جنوسية، عمان، مركز دراسات المرأة، ١٩٩٦م.
(١٥) السعداوي، نوال، المرأة والجنس، القاهرة، دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٠م.
(١٦) السعداوي، نوال،الأنثى هي الأصل، ١٩٧٤م، المملكة المتَّحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.
(١٧) المسيري، عبد الوهَّاب، قضيَّة المرأة، بين التحرير والتمركز حول الأنثى، القاهرة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠١٠م.
(١٨) شكري، شيرين، وأبو بكر، أميمة، المرأة والجندر: إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين، دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٢.
(١٩) قرامي، آمال، العرفاوي، منية، النساء والإرهاب، دراسة جندرية تونس، مسكلياني للنشر، ٢٠١٧م.
(٢٠) قرامي، آمال، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية، دراسة جندرية، بيروت، دار المدار الإسلامي، ٢٠٠٧م.
(٢١) أفاية، محمد نور الدين، الهُوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ١٩٨٨م.
(٢٢) بن سلامة، رجاء، بنيان الفحولة، أبحاث في المذكَّر والمؤنَّث، تونس، دار المعرفة للنشر، ٢٠٠٥م.
(٢٣) يوسف، ألفة، ناقصات عقل ودين، تونس، سحر للنشر ٢٠٠٣م.
(٢٤) طرابيشي، جورج، شرق، غرب، رجولة، أنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، بيروت، ١٩٧٧م.
(٢٥) الوريمي، ناجية، زعامة المرأة في الإسلام المبكَّر، تونس، دار الجنوب، ٢٠١٦م.

(٢٦) المسكيني، فتحي، الهجرة إلى الإنسانية، بيروت، ضفاف، ٢٠١٦م.

(٢٧) كيَّالي، ميَّادة، هندسة الهيمنة على النساء: الزواج في حضارات العراق ومصر القديمة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٨م.

(٢٨) ستون، مارلين، حين كان الربُّ أنثى، نظرة اليهوديَّة والمسيحيَّة إلى المرأة، ترجمة حنًّا عبُّود، دمشق، الأهالي للطباعة والنشروالتوزيع، ١٩٩٨م.

(٢٩) أمين، قاسم، المرأة الجديدة، ١٩٠٠م، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.

(٣٠) الطهطاوي، رفاعة، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ١٨٣٤م، المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٧م.

(٣١) عبد الوهَّاب، حسن حسني، الشهيرات التونسيات، ١٩١٧م تونس، منشورات الكريديف،٢٠٢٠م.

(٣٢) المرنيسي، فاطمة، ما وراء الحجاب: الجنس كهندسة اجتماعية، ١٩٧٥م، ترجمة فاطمة الزهراء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.

(٢) بالفرنسية

(1) Beavoir, Simone de, Le deuxième sexe. I et II (Paris: Gallimard, 1949, 1976).

(2) Irigaray, Luce. Speculum de l’autre femme (Paris: Minuit, 1974).

(3) Kallal Mouakhar Monia, Fémisme et nationalisme, une équation risquée, (1920–2020), Tunis, Arabesques, 2023.

(4) Agacinski Sylviane–Drame des sexes, Paris, Seuil, 2008.

- Métaphysique des Sexes, Masculin–Féminin, Paris, Seuil, 2015.
- Politiques des sexes, Paris, Seuil, 1998.

(5) Deleuze Gilles, Guattari Félix, Capitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980.

(6) Buttler Judith, Ces corps qui comptent, De la matérialité et des limites Discursives du sexe, Paris, Amsterdam, 1993.

(7) Mies Maria et Shiva Vanda, Ecoféminisme, Paris, L'harmattan, 1993.

(8) Cixous Hélène, Le Rire de la Méduse et autres ironies, Paris, Galilée, 2020.

(9) Cristeva, Julia, Le Génie Féminin, Hannah Arendt, Paaris, Fayard, 1999, (408 pages).

(10) Wolff, Virginia, Une chambre à Soi: ou les Femmes et la littérature, Paris, le livre de poche, 2020, (216 pages).

(11) Monique Wittig, Le chantier Littéraire, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 2010.

(12) Duri-Bellat Marie, La Tyrannie du Genre, Paris, presse de la fondation nationale des sciences politiques, 2017.

(13) Zahra Ali, Féminismes islamiques, Paris, La Fabrique, 2012.

(14) Fraser Nancy, Le féminisme en mouvement, Paris, La découverte, 2012.

(15) Arendt Hannah, Vies Politiques, Paris, Gallimard, 1974.

(16) Fougues Antoinette, Il ya deux sexes, Essais de Féminologie, 1995.

(17) Mies Maria, Vanda Shiva, Ecoféminisme, Paris, l'harmattan,1993.

(18) Luxemburg, Rosa. Suffrage féminin et Lutte de classe, (1912). https://www.marxists.org/francais/luxembur/works/1912/05/suffrage .htm.

(19) Habermas Jurgen, L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise, Paris, Payot, 1988.

(20) Halimi Gisèle, Fini le féminisme, Paris, Gallimard, 1984.

(21) Sastre Peggy, La domination masculine n'existe pas, Paris, édition Anne Carrière, 2015.

